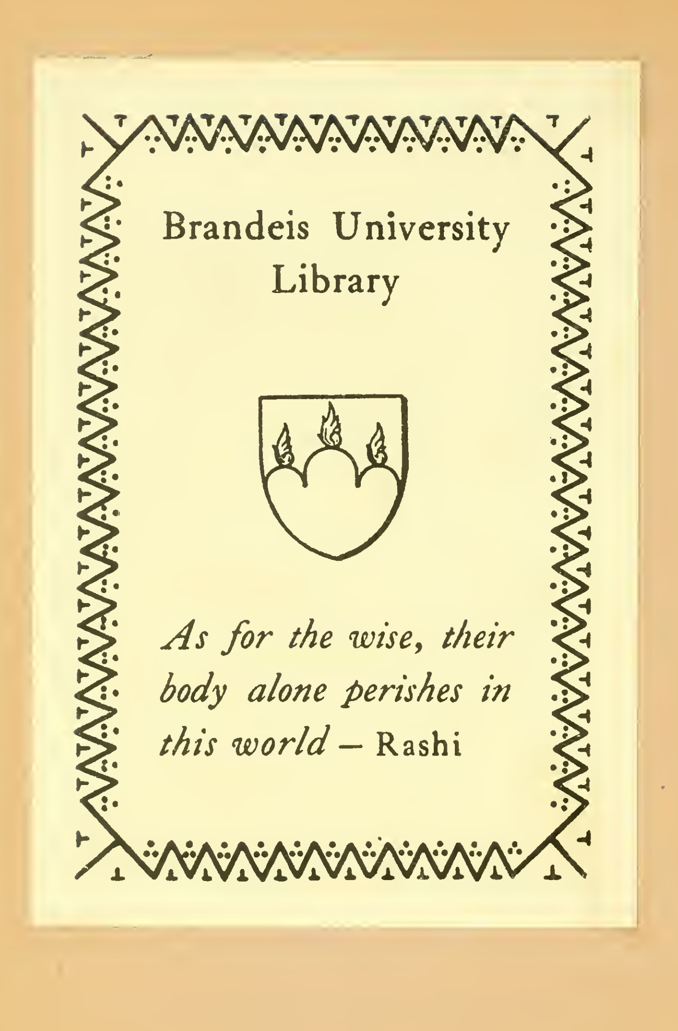


Die Kunst des Radierens

EIN HANDBUCH VON HERMANN STRUCK

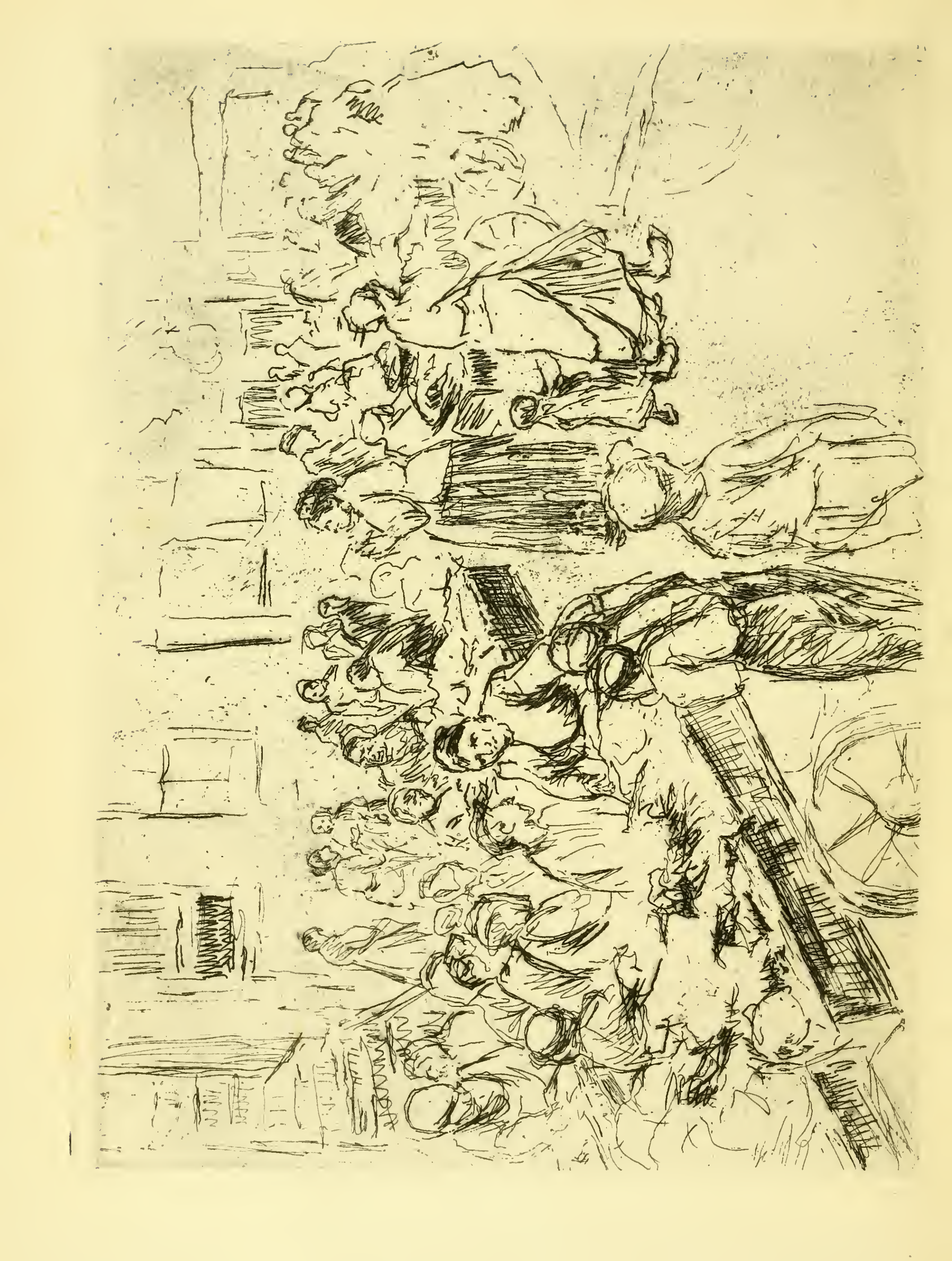
Verlegt bei Paul Cassirer
Berlin Victoriastrasse











DIE KUNST [illegible]

EIN [illegible]



MAX LIEBERMANN

AMSTERDAMER JUDENGASSE
ORIGINALRADIERUNG

DIE KUNST DES RADIERENS

EIN HANDBUCH VON HERMANN STRUCK

VIERTE
VERMEHRTE UND VERBESSERTE
AUFLAGE

VERLEGT BEI PAUL CASSIRER IN BERLIN

Die Radierungen von Max Liebermann, Paul Baum, Hans Meid, Edvard Munch und Hermann Struck, sowie die Lithographie von Max Slevogt wurden auf der Pan-Presse hergestellt. Das Buch wurde im Jahre 1920 in vierter Auflage bei Imberg & Lefson in Berlin gedruckt.

Gertrud Weiß.

LIEBER STRUCK . . .

I.

Niederwärts das Haupt gewendet,
Sitzt der Künstler hochbegabt,
Und das Licht ist abgeblendet,
Weil er an der Platte schabt.

Eingerahmt an der Tapete
Hängt der Werke stolze Zier — — —
Aber welche holde Kröte
Tritt erstrahlend in die Tür?

Nach den stillen Künstlerstätten
Kommt die Dame zu Besuch
In dem Kleid mit den Pailletten –
Und sie redet wie ein Buch.

Und sie sprudelt wie ein Bronnen,
Urteilt ohne Unterlaß,
Und am Schluß fragt sie (versonnen)
„Ist es schwer? . . ? Wie macht man das?“

II.

Mild-gefaßt und ohne Tadel
Hört er ihren Worten zu:
Was bedeutet ‚kalte Nadel‘? . . ?
Und was ist ein ‚vernis mou‘? . . ?

„Wie erfolgt die Stichelführung? . . ?
Und wie schürft man solchen Strich? . . ?
Ist denn . . . eigentlich . . . Radierung
Nicht so wie ein Kupferstich? . . ? . . ?“

III.

Endlos fragt die Frauenseele,
Bohrend, ohne daß ihr bangt . . .
Doch auch wir sind oft Kameele,
Was die Technik anbelangt.

Dunkel war uns viel geblieben,
Bis du mit dem Licht erschienst.
Und das Buch, das du geschrieben,
Ist ein wirkliches Verdienst.

Las es in den Aushäng-Bogen;
Wann erscheint das Werk im Druck?
Hab es still-entzückt durchflogen,
Lieber Struck . . . lieber Struck . . .

BERLIN-GRUNEWALD,
Dezember 1908.

Alfred Kerr.



VORWORT





Max Liebermann Zeichnung

Dieses Buch soll eine Anleitung sein, die Künstler und kunstverständige Dilettanten in den Stand setzt, die schöne Kunst des Schwarz und Weiß selbständig zu erlernen, und es soll zugleich den Blick des Kunstliebhabers schärfen, um die Erzeugnisse der Radierkunst besser und intensiver genießen zu können.

Natürlich wird meine Mühe dahin gehen, die notwendigen technischen Erörterungen möglichst leicht faßlich zu geben, sie aber doch so weit auszudehnen, daß kein Gebiet der nach vielen Richtungen sich erstreckenden Ätzkunst unerforscht bleibt.

Meinen Dank sage ich an dieser Stelle

Max Liebermann,
Edvard Munch,
Max Slevogt,
Paul Baum und
Hans Meid

für die graphischen Blätter, die sie meinem Werke beigegeben haben.

Ferner danke ich der Direktion des Kupferstichkabinetts zu Berlin und Herrn S. Hepner in Charlottenburg für die freundliche Hergabe der Blätter, die das Illustrationsmaterial dieses Buches bilden, sowie Herrn Dr. Karl Schwarz in Berlin für die Mitarbeit und Unterstützung bei der Zusammenstellung des Materials und der Register.

THEORETISCHES ÜBER DEN UNTERSCHIED ZWISCHEN MALEREI UND RADIERUNG.



Hans Sebald Beham

Während die Malerei ihre Wirkung durch die Mannigfaltigkeit farbiger Flächen erreicht, ist die Radierung auf Schwarz und Weiß beschränkt.

Der Maler arbeitet mit dem geschmeidigen Pinsel, der Radierer übersetzt die Erscheinungen der Natur in ein Durcheinander von starken und schwachen Strichen, die er mit einer spitzen Stahlnadel zieht.

Es wird, wenn man dies so im allgemeinen sagen darf, für den Radierer vor allem darauf ankommen, das Zeichnerische und Formale auf der Kupferplatte wiederzugeben, am besten in andeutender Weise; wobei ich an Liebermanns berühmte Definition „Zeichnen ist Weglassen“ erinnern möchte.

Andererseits braucht der Radierer keineswegs auf malerische Wirkungen zu verzichten, da ihm die ganze Tonleiter vom dunkelsten Schwarz des stark geätzten Striches bis zum reinen Weiß des Papiertones zur Verfügung steht. Ja, er kann sogar durch die verschiedene Art, wie er die Striche führt, ätzt oder in das blanke Kupfer einkratzt, eine ausgesprochen farbige Wirkung erzielen und den Beschauer vergessen machen, daß das Blatt, auf welches er blickt, nur aus Tonunterschieden einer einzigen Farbe entstanden ist. . . . .



Andrea Mantegna

Triumphzug



EINIGES VOM KUPFERSTICH





Albrecht Dürer St. Georg zu Pferde

EINIGES VOM KUPFERSTICH.

Schon im grauen Altertum hat man Schriftzeichen, ornamentale Darstellungen und dergleichen in metallene Gegenstände graviert; doch erst im Mittelalter entstand der Brauch, derartig gravierte Darstellungen durch Abdruck auf Papier zu vervielfältigen.

Wie es scheint, war es ein Deutscher, der zum erstenmal auf diesen klugen Einfall kam; denn die ältesten uns bekannten Kupferstiche aus der Mitte des 15. Jahrhunderts stammen von



Martin Schongauer

deutscher Hand. In kürzester Zeit bildete sich dann das Verfahren des Kupferstiches zur höchsten Vollendung aus.

Zeugnis dessen sind Schongauers Kupferstiche (s. Abb.) in ihrer naiven Schönheit, Albrecht Dürers Meisterwerke (s. Abb. S. 9 und S. 12) und die mit unübertrefflicher Feinheit gestochenen Miniaturplatten Hans Sebald Behams (s. Abb. S. 3).

In Italien führte Mantegna um dieselbe Zeit mit höchster Meisterschaft den Stichel (s. Abb. S. 5).

Die Kupferplatte muß vollkommen eben gehämmert und glatt poliert sein und aus reinem, blasenfreiem Kupfer bestehen. Sie ist gewöhnlich 1 ½—3 mm stark und an den Rändern facettiert, d. h. schräg abgeschliffen. Letzteres, damit bei dem starken Druck, den die Presse ausübt, das Papier nicht durch den Rand der Platte durchschnitten wird.

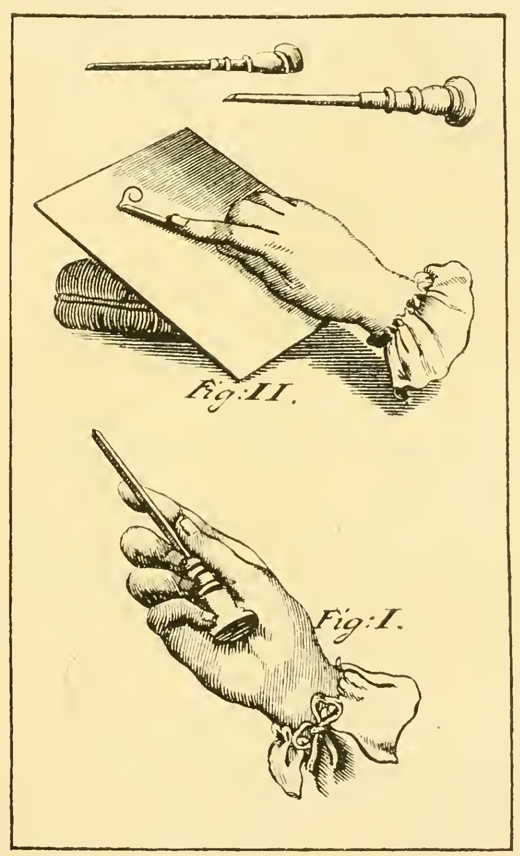


Hans Sebald Beham

Die Zeichnung wird mit dem Grabstichel in die Kupferplatte eingegraben oder „gestochen".

Der Grabstichel, meistens „Stichel" genannt, ist, wie die Abbildung zeigt,

ein etwa 12 cm langes, kantiges Stahlinstrument mit rautenförmiger Spitze. An dem Ende, welches die Hand des Stechers hält, ist es mit einem hölzernen Heft versehen, das sich den Formen der inne-



Nach Bosse: „Etzkunst"

ren Handfläche anschmiegt. Aus der hier beigegebenen Abbildung ist ersichtlich, wie der Stichel gehalten werden muß.

Man nimmt ihn gewöhnlich so, daß das Heft in der inneren Handfläche ruht, während der Daumen an der linken Seite des Stichels, der Zeigefinger oben, ziemlich nahe der Spitze und die übrigen Finger rechts vom Stichel aufliegen. Man senkt die



Albrecht Dürer? Die drei Landsknechte

Spitze des Stichels in die Kupferplatte, hält das Instrument möglichst horizontal und bewegt es nun vorwärts, indem man mit dem Handteller den Druck ausübt und mit Daumen und Zeigefinger die Richtung des Striches angibt.

Bei derartigem Vorgehen wird man bemerken, daß das durch den Stichel verdrängte Metall sich entweder vorn ringelförmig oder an den Seiten der Linie heraushebt; dieser Grat wird im allgemeinen durch Bearbeitung mit dem Schaber entfernt.

Stehen gelassen, ergibt er beim Drucken einen weichen, intensiv schwarzen Strich, der von einer gewissen Unreinheit begleitet wird.



Schaber

DER SCHABER.

Auch der Schaber besteht aus Stahl. Er ist dreikantig und vorn spitz zugeschliffen. Um ihn bequem in der Hand halten zu können, ist er mit einem länglichen, hölzernen Heft versehen. Er wird vorsichtig, den Strichen parallel, über die Platte geführt und entfernt den über die Oberfläche hervorstehenden Grat. Doch erst nach langer Übung gelangt man dazu, diese schwierige Manipulation auszuführen, ohne die Umgebung des Striches mit dem Schaber zu verletzen und auf diese Weise einen meist unerwünschten, störenden Ton zu erzeugen.

Diese trotz aller Sorgfalt häufig entstehenden kleinen Rauhigkeiten der glatten Plattenoberfläche beseitigt man durch Überarbeiten mit dem Polierstahl.



Polierstahl

DER POLIERSTAHL.

Der Polierstahl wird in den verschiedensten Formen hergestellt. Am praktischsten ist meiner Erfahrung nach ein etwa 18 cm langes Instrument, das auf der einen Seite rund im Querschnitt und spitz zugehend, an der anderen Seite oval gebildet ist. Besonders gut sind die französischen Polierstahle von Renard. Man tut etwas Provenceröl auf die zu bearbeitende Fläche



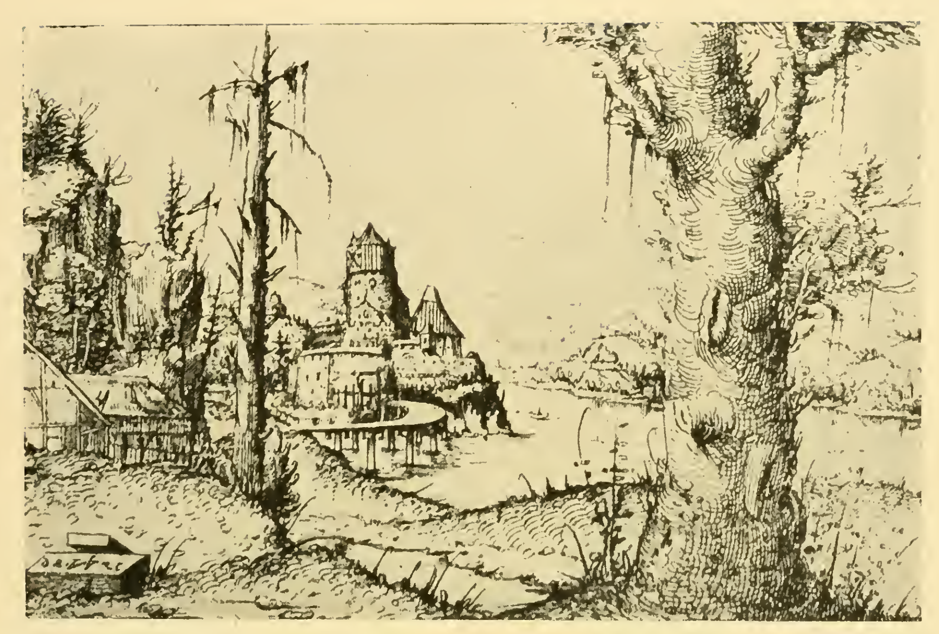
Augustin Hirschvogel — Landschaftsradierung

und fährt unter sanftem Druck mit dem glatten Polierstahl horizontal auf den Unebenheiten hin und her, bis sie allmählich verschwinden und die Platte die frühere Glätte zeigt.

Auf dieselbe Weise verfährt man, wenn man Linien, die zu tief gegraben sind, abschwächen will. Feinere Striche, wie Übergänge, Fernen in der Landschaft, Lüfte usw. macht der Stecher häufig mit der Schneidenadel, jetzt meist „kalte Nadel" genannt. (Im Gegensatz zu dem „warmen" Verfahren des Ätzens.)

Diese Nadel ist meistens ein dünner, vierkantiger, spitz zugeschliffener Stahl, der in einem langen, runden Holzstift steckt. Man ritzt damit unter mäßigem Druck feine Linien in die Platte und entfernt den Grat, wie vorhin beschrieben, mit dem Schaber.

Da das relativ weiche Kupfer sich ziemlich schnell abnutzt, verwandte man in früherer Zeit für große Auflagen Stahlplatten;



Augustin Hirschvogel — Gegendruck

die von diesen hergestellten Abzüge nennt man S t a h l s t i c h e; sie wirken meistens sehr hart.

Häufig arbeitete der Kupferstecher so, daß er die Platte auf einem Kissen liegen hatte (man betrachte die Abbildung S. 11), den Stichel ansetzte und nun die Platte nach der gewünschten Richtung bewegte; auf diese Weise entstehen meistens streng parallele Linien, die, spitz beginnend, langsam anschwellen und wieder in eine Spitze auslaufen, wodurch die für das moderne Auge oft langweilig wirkende Regelmäßigkeit des Kupferstiches entsteht. Das Verfahren erfordert langjährige, handwerkliche Übung; es gibt sogar kleine Maschinen, um gerade, krumme oder wellige Linien zu erzeugen!

Man vergleiche hierzu die beigegebenen Abbildungen der Kupferstiche mit irgend einer der später folgenden Radierungen, um die grundlegenden Unterschiede zu erkennen.

Der hauptsächlichste äußerliche Unterschied ist der, daß, wie oben gesagt, der Stichelstrich gewöhnlich anschwillt und spitz ausläuft, während der geätzte Strich der Radierung vom Anfang bis zum Ende gleichmäßig stark zu verlaufen pflegt.

Aus der Verschiedenheit der Technik ergibt sich auch, daß der Kupferstich einen linearen, gebundenen, stark regelmäßigen Eindruck zu machen pflegt, während die Radierung sich freier und lebendiger aussprechen kann.



Rembrandt Pfannkuchenbäckerin

VON DEN ANDEREN GRAPHISCHEN VERFAHREN





Rembrandt — Die Synagoge

VON DEN ANDEREN GRAPHISCHEN VERFAHREN.

Von dem bisher geschilderten Verfahren des Kupferstiches unterscheidet sich die eigentliche Radierung dadurch, daß die Zeichnung nicht mit der Kraft der Hand, sondern durch die Einwirkung einer Säure vertieft in die Kupferplatte gebracht wird.

Auf die ziemlich stark erhitzte Kupferplatte wird etwas Ätzgrund aufgetragen und mittels einer Lederwalze dünn verteilt. Der Ätzgrund ist aus Wachs, Asphalt und Harz zusammengesetzt. Die so „grundierte" Fläche wird, indem man die an einer Zange angeschraubte Kupferplatte mit der zu bearbeitenden Seite nach unten hält, durch den Rauch einer brennenden Wachsfackel über und über angerußt.

Der Ruß der Fackel verbindet sich mit dem vorher aufgetragenen Grund zu einer schwarzen, einheitlichen, festen und dünnen Schicht.

Auf der erkalteten Platte paust man die zu radierende Zeichnung auf, und zwar spiegelverkehrt, da der Druck ja später ein Negativ der Platte ergibt.

Man legt jetzt die Platte auf ein schrägstehendes Radierpult und die Zeichnung links daneben, einem Spiegel gegenüber, um nach dem Negativbild bequem arbeiten zu können.

Mit der Radiernadel, einer in Holz gefaßten, spitzgeschliffenen Stahlnadel, führt man nun, ungefähr in der Weise, wie man mit einer Feder auf Papier zeichnet, die ganze Radierung auf der Platte aus.

Indem man den Grund durchschneidet und das Kupfer leicht ritzt, werden die gezeichneten Striche hellrot auf dem schwarzen Grunde sichtbar.

Hierauf legt man die Platte in eine Schale mit verdünnter Säure (Salpetersäure, Eisenchlorid oder Salzsäure), deren ätzende Wirkung die Striche in das Kupfer hineinfrißt. Die Stellen, an denen der Grund das Kupfer unverletzt bedeckt. bleiben von der ätzenden Wirkung verschont.

Man nimmt dann die Platte heraus, spült sie gut mit Wasser nach und trocknet sie ab.

Um einzelne Teile der Zeichnung stärker zu ätzen, deckt man diejenigen Partien, die hell bleiben sollen, mit Asphaltlack ab.

Wenn man jetzt die Platte wieder in die Schale mit Säure legt, sind die gedeckten Stellen der Einwirkung des Ätzwassers entzogen.

Indem man dieses Verfahren ad libitum wiederholt, kann man die verschiedensten Stärken der Strichlagen erzeugen.

Die bei der letzten Ätzung noch offenen Stellen ergeben demnach bei dem Abdruck die schwärzesten Striche.

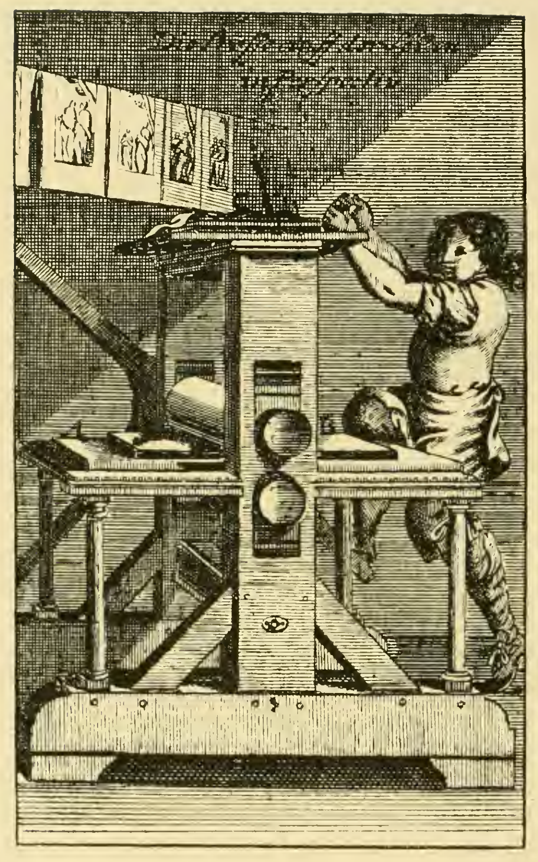


Rembrandt — Die badenden Männer

Nach Beendigung des Ätzens entfernt man den Grund und den Asphaltlack mit Hilfe von Terpentin und hat nun die ganze Zeichung, in die Platte vertieft, vor sich.

Jetzt läßt man gewöhnlich den ersten Probedruck, den sogenannten „Ätzdruck", anfertigen.

Der Drucker reibt mit Lappen und Leinwandballen Farbe in die erwärmte Platte hinein und wischt so lange darüber, bis sämtliche Vertiefungen ausgefüllt sind.



Nach Bosse: „Etzkunst“

Dann legt er die Platte auf das Laufbrett der Druckerpresse, ein angefeuchtetes Blatt Papier über die Platte und läßt nun beides zusammen zwischen dem Laufbrett und der Walze unter außerordentlich starkem Druck hindurchgehen. Wenn man nun das Blatt vorsichtig abhebt, so sieht man, daß durch den starken Druck die ganze in der Platte befindliche Farbe auf das Papier übertragen wurde.

Wir haben den ersten Abdruck vor uns.

An der Hand dieses Abdrucks wird nun die weitere Bearbeitung



Richard Earlom | Nach van Dyck



Gilles Demarteau Nach Boucher

der Platte mittelst Polierstahl, kalter Nadel, Schaber und verschiedener noch zu beschreibender Verfahren vorgenommen.

Wenn man die Arbeit genügend gefördert zu haben glaubt, läßt man wieder einen Probedruck abziehen, der dann gewöhnlich die Überzeugung bringt, daß noch weitere Korrekturen notwendig sind.

Auf diese Weise entstehen die verschiedenen Plattenzustände, französisch „Etats" genannt.



Francesco Bartolozzi Nach Holbein

Da sie mitunter die Intentionen des Radierers ursprünglicher und klarer zeigen, als die vollendete Platte, sind sie von manchen Sammlern sehr begehrt.

Durch das Wischen des Druckers auf der Platte wird diese allmählich abgenutzt; besonders die feinen Striche leiden am meisten und verschwinden nach etwa 30 Abzügen.



Daniel Chodowiecki — Wallfahrt

Um diesem Übelstande zu begegnen, kann man die Platte auf galvanischem Wege verstählen lassen. Der minimal dünne Stahlüberzug, der meistens die Güte der Radierung kaum wahrnehmbar verändert, ermöglicht es heutzutage, mehrere 1000 Abzüge von durchaus gleichmäßiger Beschaffenheit herzustellen.

Wenn die Platte in größerer Auflage gedruckt wird, pflegt man am unteren Rande „die Schrift“, französisch „la lettre“, d. h. den Namen des Radierers, den Titel des Blattes und meist auch die Adresse des Verlegers hineinzustechen. Die vorher abgezogenen Drucke sind natürlich die wertvolleren und werden von Künstlern und Kunsthändlern durch verschiedenartige Be-

zeichnungen gegliedert. Man nennt sie im allgemeinen „Drucke vor der Schrift“, „Avant la lettre“ oder „Vorzugsdrucke.“ Sie pflegen die eigenhändige Unterschrift des Künstlers, meist in Bleistift, zu tragen.

Früher war es Brauch, an irgend einer kleinen Zeichnung am Rande der Platte die Stärke der Säure zu erproben. Diese Ätzzeichen (Remarque) blieben oft bei einer größeren Zahl der ersten Drucke stehen; sie machen den Abzug zu einem sogenannten „Remarquedruck“.

Auch diese Abzugsgattung wird vom Künstler signiert. Die Drucke vor der Schrift zieht man gewöhnlich auf Japan- oder auf holländischem Büttenpapier ab; mitunter läßt man auch einige wenige Abzüge auf Pergament oder Seide herstellen (die sind dann natürlich viel teurer).

Die gute Beschaffenheit und richtige Wahl des zum Drucken verwandten Papiers erhöht in nicht zu unterschätzendem Maße den Reiz der Radierung. Besonders geeignet sind alte Büttenpapiere, die durch das Lagern einen wundervollen, leicht gelblichen Ton bekommen.

Blätter, die ohne irgend ein Ätzverfahren dadurch hergestellt sind, daß man die Zeichnung mit der Nadel in die blanke Platte ritzt, nennt man „Kalte Nadel“. Die Engländer und Franzosen bezeichnen sie im Gegensatz zum nassen Ätzverfahren als „Trockenstift“: dry point, pointe sèche.



Francisco Goya　　　　Radierung





Francisco Goya Aquatinta





William Unger — Nach Rembrandt

AQUATINTA

Um gleichmäßige Flächen ohne Anwendung der Radiernadel zu erzeugen, benutzt man die Aquatinta-Manier.

Hierbei wird die Platte mit feinpulverisiertem Kolophonium bestäubt, und dieses Pulver durch mäßiges Erhitzen fest angeschmolzen.

Wenn man die so präparierte Platte ätzt, ergibt sich eine gleichmäßige, einem getuschten Tone ähnliche Fläche, in die

man aber durch etappenweises Ätzen, d. h. durch Abdecken mit Lack (wie vorhin beim Radieren beschrieben), die verschiedensten Unterschiede bringen kann.

SCHABKUNST.

Die Schabkunst oder Mezzotinto, auch Schwarzkunst genannt, wurde in England zur höchsten Vollendung geführt.

Hierbei wird die Platte mittels eines unten mit Zähnen versehenen Wiegeeisens vollkommen aufgerauht, so daß sie beim Abdruck eine gleichmäßig schwarze, sammetartige Fläche ergeben würde.

Aus der Rauhigkeit der Platte arbeitet man mit dem Schabeisen, einem messerartigen Instrument, die Helligkeit heraus. Wo die Platte also wieder vollkommen geglättet wird, ergibt sich bei dem Abdruck das hellste Licht.

Diese Art ist besonders für weich ineinander übergehende Flächen geeignet, für eine kraftvolle, charakteristische Zeichnung dagegen nicht angezeigt.

CRAYONMANIER.

Ein früher viel geübtes Verfahren, das jetzt fast ganz in Vergessenheit geraten ist, ist die Kreide-(Crayon-)Manier. Die durch dieses Verfahren erzeugten Drucke ahmen täuschend den Charakter einer Kreide- oder auch Rötelzeichnung nach.

Man zeichnet hierbei auf der mit Ätzgrund präparierten Platte mit verschiedenen Instrumenten, die punktierte Linien hervorbringen; nämlich mit dem Roulette, mit dem sogenannten Mattoir, das in eine Art kolbenförmiger Feile ausläuft, oder endlich mit Punzen. Die Linien, die auf diese Weise gebildet werden, bestehen aus lauter kleinen Punkten, ähneln also in ihrer

Struktur dem Kreidestrich. Diese etwas akademische, oft langweilige und weichliche Art wurde früher viel zu Reproduk-



Karl Koepping Nach Rembrandt

tionszwecken angewandt, besonders in England. (Steeplework) (s. Abb. S. 25).

VERNIS MOU.

Ein sehr interessantes, erst in neuerer Zeit besonders durch Felicien Rops ausgestaltetes Verfahren ist das „Vernis mou" — im Deutschen wenig melodisch auch „Durchdrückverfahren" genannt (s. Abb. S. 113).

Hierbei wird die Platte mit einem besonders präparierten Grund überzogen, der nicht festtrocknet, sondern eine gewisse Elastizität behält. Man befestigt über der Platte ein dünnes Blatt Papier und führt auf diesem die Zeichnung unter ziemlich starkem Druck mit einem harten Bleistift aus.

Beim Abheben des Blattes bleibt der Grund an den Stellen, wo man gezeichnet hat, an dem Blatt haften, und man kann nun die Platte wie eine andere radierte ätzen.

Die Vernis mou-Drucke unterscheiden sich von den Nadel-Radierungen dadurch, daß die Striche nicht scharf und hart, sondern weich und körnig erscheinen.

Nachdem ich jetzt eine flüchtige Übersicht über die Hauptverfahren gegeben habe, gehe ich nunmehr im folgenden dazu über, die Radiertechnik selbst und jede Abart derselben mit all ihren Einzelheiten zu erörtern.

Um den Leser in den Stand zu setzen, alle diese Verfahren selbständig auszuüben, wird sich freilich eine gewisse Gleichförmigkeit der Ausdrucksweise nicht vermeiden lassen. Es werden sogar hier und da Wiederholungen notwendig werden; doch das alles muß man eben in den Kauf nehmen, da das vorliegende Buch ja nicht zur Unterhaltung, sondern dazu bestimmt ist, zu belehren und vorhandenem Interesse Verständnis und Kenntnisse zu gesellen.



Adolph Menzel — Studienblatt







EDVARD MUNCH

LANDSCHAFT
ORIGINALRADIERUNG

INTERMEZZO: GOETHE ALS RADIERER





Wolfgang von Goethe — Nach A. Thiele

GOETHE ALS RADIERER.

Die stille beschauliche Tätigkeit eines Radierers schildert Goethe im zweiten Teil von „Dichtung und Wahrheit". Diese Stelle im 8. Bande, die ich immer mit besonderem Vergnügen lese, ist so schön, daß ich sie hier wiedergeben möchte:

„. . . . . Nun sollte ich in diesem Hause noch eine andere Art von Verbindung eingehen. Es zog nämlich in die Mansarde der Kupferstecher Stock. Er war aus Nürnberg gebürtig, ein sehr fleißiger und in seinen Arbeiten genauer und ordentlicher Mann.

Auch er stach, wie Geyser, nach Oeserischen Zeichnungen größere und kleinere Platten, die zu Romanen und Gedichten immer mehr in Schwung kamen. Er radierte sehr sauber, so daß die Arbeit aus dem Ätzwasser beinahe vollendet herauskam und mit dem Grabstichel, den er sehr gut führte, nur weniges nachzuhelfen blieb. Er machte einen genauen Überschlag, wie lange ihn eine Platte beschäftigen würde, und nichts war vermögend, ihn von seiner Arbeit abzurufen, wenn er nicht sein täglich vorgesetztes Pensum vollbracht hatte. So saß er an einem breiten Arbeitstisch am großen Giebelfenster, in einer sehr ordentlichen und reinlichen Stube, wo ihm Frau und zwei Töchter häusliche Gesellschaft leisteten. Von diesen letztern ist die eine glücklich verheiratet und die andere eine vorzügliche Künstlerin; sie sind lebenslänglich meine Freundinnen geblieben. Ich teilte nun meine Zeit zwischen den oberen und den unteren Stockwerken und attachierte mich sehr an den Mann, der bei seinem anhaltenden Fleiße einen herrlichen Humor besaß und die Gutmütigkeit selbst war.

Mich reizte die reinliche Technik dieser Kunstart, und ich gesellte mich zu ihm, um auch etwas dergleichen zu verfertigen. Meine Neigung hatte sich wieder auf die Landschaft gelenkt, die mir bei einsamen Spaziergängen unterhaltend, an sich erreichbar und in den Kunstwerken faßlicher erschien als die menschliche Figur, die mich abschreckte. Ich radierte daher unter seiner Anleitung verschiedene Landschaften nach Thiele und andern, die, obgleich von einer ungeübten Hand verfertigt, doch einigen Effekt machten und gut aufgenommen wurden. Das Grundieren der Platten, das Weißanstreichen derselben, das Radieren selbst und zuletzt das Ätzen, gab mannigfaltige

Beschäftigung, und ich war bald dahin gelangt, daß ich meinem Meister in manchen Dingen beistehen konnte. Mir fehlte nicht die beim Ätzen nötige Aufmerksamkeit, und selten, daß mir etwas mißlang; aber ich hatte nicht Vorsicht genug, mich gegen die schädlichen Dünste zu verwahren, die sich bei solcher Gelegenheit zu entwickeln pflegen, und sie mögen wohl zu den Übeln beigetragen haben, die mich nachher eine Zeitlang quälten." —

Nach dieser kurzen Abschweifung wollen wir uns jetzt mit Energie daran machen, das etwas trockene Gebiet der Technik zu bearbeiten. Wenn ich hier auch früher Gesagtes wiederhole, so ist es nur, damit es sich dem Gedächtnis besser einpräge.



v. Gleichen-Russwurm — Landschaft





Max Klinger — Brotarbeit



VOM MATERIAL
UND SEINER BEHANDLUNG





Hermann Struck — Kreuzfahrerruinen

VOM KUPFER UND ZINK.

Wer genau wissen will, wie man eine Kupferplatte zu schmieden und zu bearbeiten hat, der lese dies in der Übersetzung von Abraham Bossens „Gründlicher Anweisung zur Radier- und Etzkunst", Nürnberg 1745, nach. Es ist ein treffliches Büchlein, dessen Lektüre viel Vergnügen schafft, aber auch reichlich Belehrung bietet.

Immerhin haben wir es heute bequemer, als die Kupferstecher des achtzehnten Jahrhunderts.

Wir bestellen die Platte beim Kupferschmied oder in einer Zeichenmaterialienhandlung, indem wir einfach das gewünschte Format angeben. Ob die Platte etwas dicker oder dünner ist, liegt im Geschmack des Künstlers, hat aber keine praktische Be-

deutung, abgesehen davon, daß dickere Platten teurer sind, weil Kupfer nach Gewicht verkauft wird.

Es ist darauf zu achten, daß die Platte aus gutem, reinem Kupfer bestehe und keine Blasen oder sonstigen Unreinheiten zeige.

Sie muß spiegelblank poliert sein.

Die Ränder müssen schräg abgeschliffen sein.

Man muß auch darauf achten, daß die Platte vollkommen eben und gerade ist, und nicht etwa eine, wenn auch nur leichte Krümmung zeigt.

Letzteres ist beim Ätzen sehr störend.

Für Versuche oder flüchtigere Arbeiten kann man aus Sparsamkeitsrücksichten auch Zinkplatten verwenden, die ebenso wie die Kupferplatten käuflich zu haben sind.

Die Zinkplatte hat aber den Nachteil, daß sie mit dem Polierstahl unangenehm zu bearbeiten ist und sich nicht verstählen läßt; auch ist beim Ätzen darauf zu achten, daß man eine sehr schwache Säure nimmt, da Zink außerordentlich leicht angegriffen wird.

Stahl wird heute von Radierern gar nicht mehr gebraucht, weshalb eine Erörterung der verschiedenen Nachteile dieses Materials sich erübrigen dürfte.

VOM PUTZEN, GRUNDIEREN UND PAUSEN.

Die Hauptsache beim Putzen ist, daß jegliche Unreinheit, besonders jede Spur von Fett, von der Oberfläche der Platte entfernt wird.

Man spritze ein wenig Terpentin auf die Platte und putze sie mit einem sauberen, weichen Lappen sorgfältig ab.

Danach ist es gut, mit etwas Schlemmkreide und Spiritus nochmals nachzureiben.

Sollte eine Platte besonders viel Unreinheiten, z. B. Oxydflecken, haben, so wird sie durch Putzen mit einer ganz dünnen Ätz-Kalilösung wieder vollkommen blank.

Der Ätzgrund besteht meist aus einer Mischung von Wachs, Asphalt, Burgunder Pech, Mastix und venezianischem Terpentin. Er ist schwarz und wird gewöhnlich in Kugelform hergestellt.


Plattenhalter

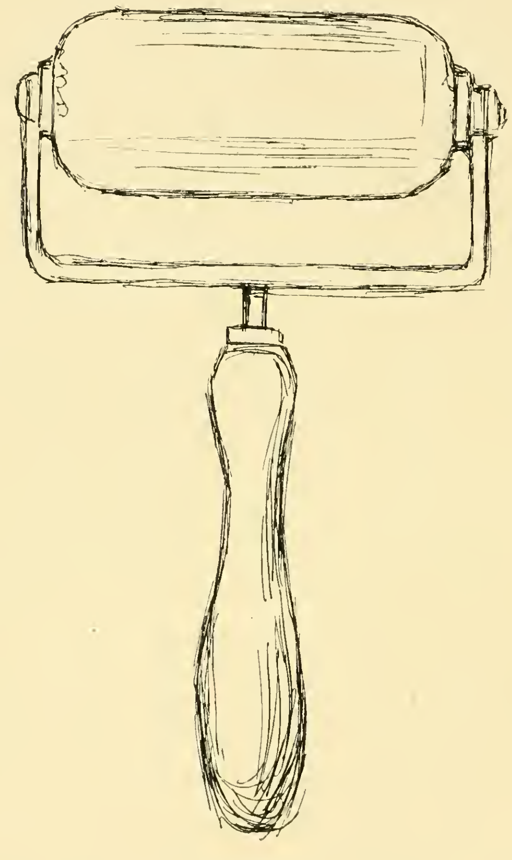
Doch gibt es auch hellen, durchsichtigen Ätzgrund, den man beim Überradieren bereits geätzter Platten verwenden kann.

Da er heutzutage überall in vorzüglicher Qualität zu haben ist, unterlasse ich es hier, eine Vorschrift zu seiner Bereitung anzugeben. Ich bemerke nur, daß der französische Ätzgrund besonders gut ist.

Man schraubt nun die Platte an einer Ecke oder auch in der Mitte einer der Längsseiten an einen Plattenhalter (Feilkloben) an, nachdem man vorher, um das weiche Kupfer vor den Zähnen des Feilklobens zu schützen, ein Stückchen starkes Papier dazwischen gelegt hat.

Jetzt erwärmt man die Platte gleichmäßig über einer Gas- oder Spiritusflamme, indem man sie horizontal, mit der blanken Fläche nach oben, stetig langsam hin und her bewegt, damit alle

Teile der Platte in gleicher Weise abwechselnd der Hitze ausgesetzt werden. Ab und zu probiert man mit einem angefeuchteten Finger an der Rückseite der Platte (radierende Damen



Lederwalze

werden dabei an das Erhitzen des Plätteisens denken müssen); sowie es nämlich zischt, ist die Platte warm genug, und man muß sie sofort vom Feuer nehmen.

Es ist wohl darauf zu achten, daß die Platte gerade diesen Wärmegrad erreicht!

Wenn man jetzt mit dem Grund die Fläche berührt, so zerschmilzt er durch die Wärme der Platte, und man kann sie bequem an einzelnen Stellen betupfen.

Mit Hilfe einer Lederwalze verteilt man den Grund durch stetiges Hin- und Herwalzen in gleichmäßig dünner Schicht.

Man passe gut auf, daß alle Stellen der Platte von dem matten Grunde bedeckt sind.

Wenn die Platte zu wenig erwärmt war, so wird man bemerken, daß der Grund sich fast gar nicht auflöst; sollte das Gegenteil der Fall sein, so wird er zu sehr zerschmelzen und schwer an der Fläche haften.

In diesen beiden Fällen muß man den Grund mit Terpentin herunterwaschen, die Platte sorgfältig reinigen und nochmals grundieren.

Hierauf hält man die Platte (mit der linken Hand) verkehrt, d. h. mit der grundierten Seite nach unten, und fährt mit einer stark rauchenden Wachsfackel ziemlich nahe unter der Platte hin und her, wodurch sich der Ruß der Fackel mit dem Grunde zu einer einheitlichen, tiefschwarzen Schicht verbindet.

Man stellt eine solche Wachsfackel her, indem man ungefähr 3 Dutzend dünner Wachsfäden, sogenannter Gasanzünder, in der Mitte quer durchschnitten, mit Bindfaden fest zu einer dicken Kerze zusammenbindet.

Man hüte sich aber, mit dem Dochte zu nahe an die Platte zu kommen, da man sonst den Grund zerstört.

Alle diese Manipulationen sind schnell hintereinander auszuführen und werden erst nach längerer Übung gut gelingen.

Sollte vor dem Anrußen die Platte etwas abgekühlt sein, so erwärme man sie nochmals kurze Zeit über der Flamme.

Die fertig grundierte und angerußte Platte läßt man an einem völlig staubfreien Orte gänzlich erkalten.

Als sehr praktisch und empfehlenswert habe ich seit einiger Zeit das Präparieren der Platten mit flüssigem Ätzgrunde befunden, wofür ich am meisten „Rhinds's liquid etching ground" empfehlen möchte. Es gibt den flüssigen Grund in dunklen und in hellen, durchsichtigen Lösungen. Dieses Präparat wird in London hergestellt, ist aber auch in einigen deutschen Handlungen erhältlich.

Man gießt etwas davon auf die kalte Platte und verteilt die Flüssigkeit durch Hin- und Herwiegen möglichst gleichmäßig, indem man den Überschuß wieder in die Flasche zurückfließen läßt.

Man kann die Platte auch in eine flache Schale legen und ebenso verfahren.

Dann stellt man die Platte schräg auf und läßt sie trocknen.

Endlich tut man gut daran, den Grund durch mäßiges Erwärmen ein wenig anzuschmelzen.

Den flüssigen Ätzgrund kann man auch mit einem breiten Pinsel auf die Platte auftragen, wobei aber darauf zu achten ist, daß er möglichst gleichmäßig verteilt wird.

Auch die mit flüssigem Grund präparierten Platten lassen sich nach mäßiger Erwärmung anrußen.

Wenn man nicht gerade direkt nach der Natur radiert, wird es gut sein, sich eine Pause anzufertigen.

Dies kann auf zweierlei Art und Weise geschehen.

Man paust nämlich die Zeichnung auf ein dünnes Pauspapier und befestigt dieses mit etwas Wachs an dem oberen Ende der

Platte, legt ein dünnes Graphit- oder Rötelpapier dazwischen und überträgt dann durch Nachzeichnen mit einem harten Bleistift die Hauptkonturen auf die Platte.

Hierbei ist es dem Belieben des Radierers überlassen, ob er im Sinne der Zeichnung oder spiegelverkehrt pausen will.

Das andere Verfahren gibt eine haarscharfe, aber stets spiegelverkehrte Pause. Man besorgt sich dazu ein Stück Gelatinefolie, auch Glaspapier genannt, und befestigt dies mit Reißnägeln über der Zeichnung.

Mit einer spitzen Radiernadel kratzt man nun die Hauptkonturen in die Gelatinefolie hinein.

Da sich die Striche auf dem farblosen Material nicht deutlich abheben, tut man gut, ab und zu ein Stück dunkles Papier zwischen Gelatine und Zeichnung zu legen, um zu sehen, ob man richtig gepaust hat.

Den Grat, der etwa beim Kratzen entstanden ist, entfernt man vorsichtig mit dem Schaber.

Jetzt bereitet man sich etwas Graphitpulver, indem man von dem Graphit eines angespitzten Bleistiftes ein weniges abschabt.

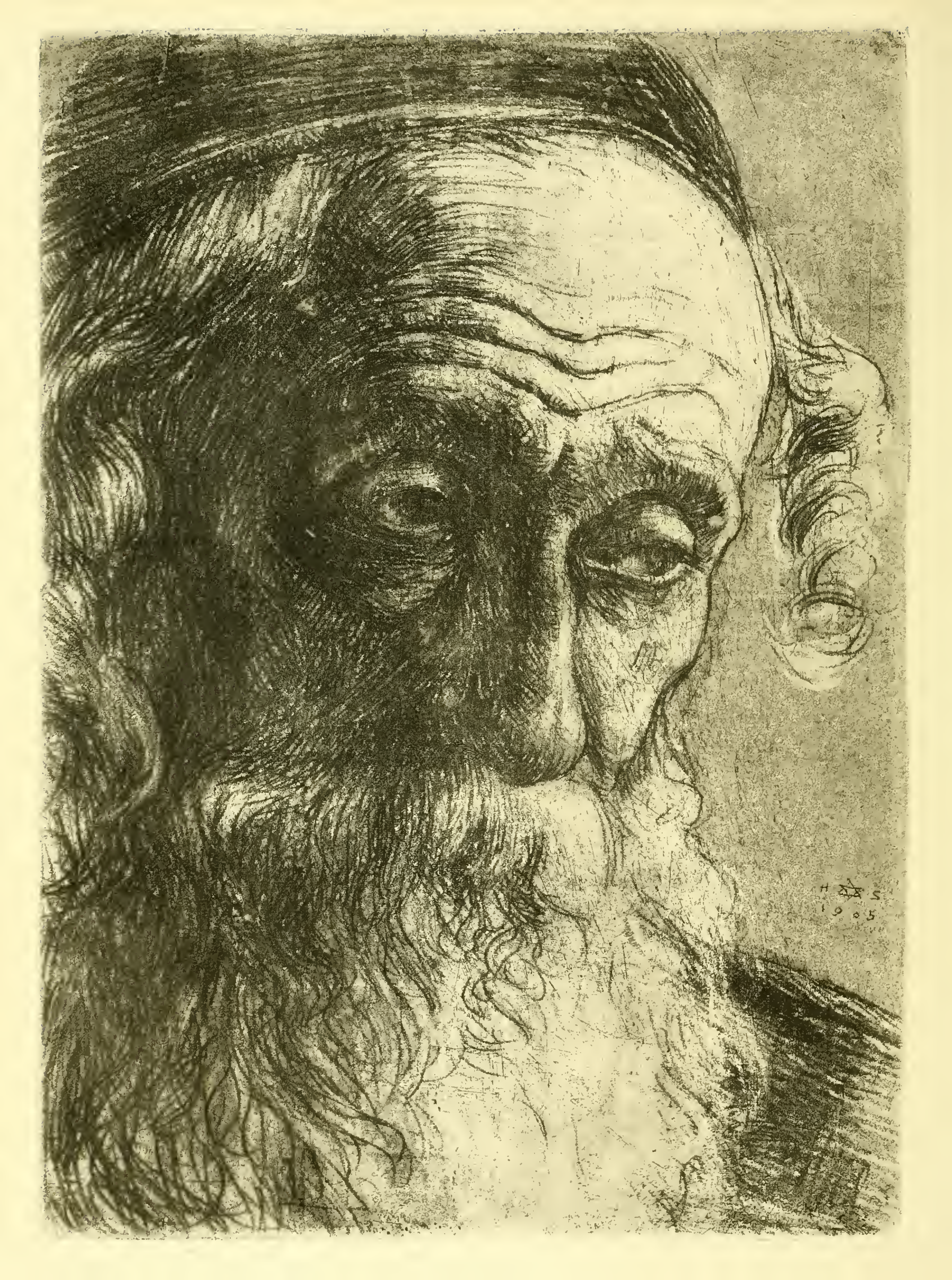
Mit Hilfe eines Läppchens reibe man dieses Graphitpulver gut und sauber in die Vertiefungen der Gelatine ein.

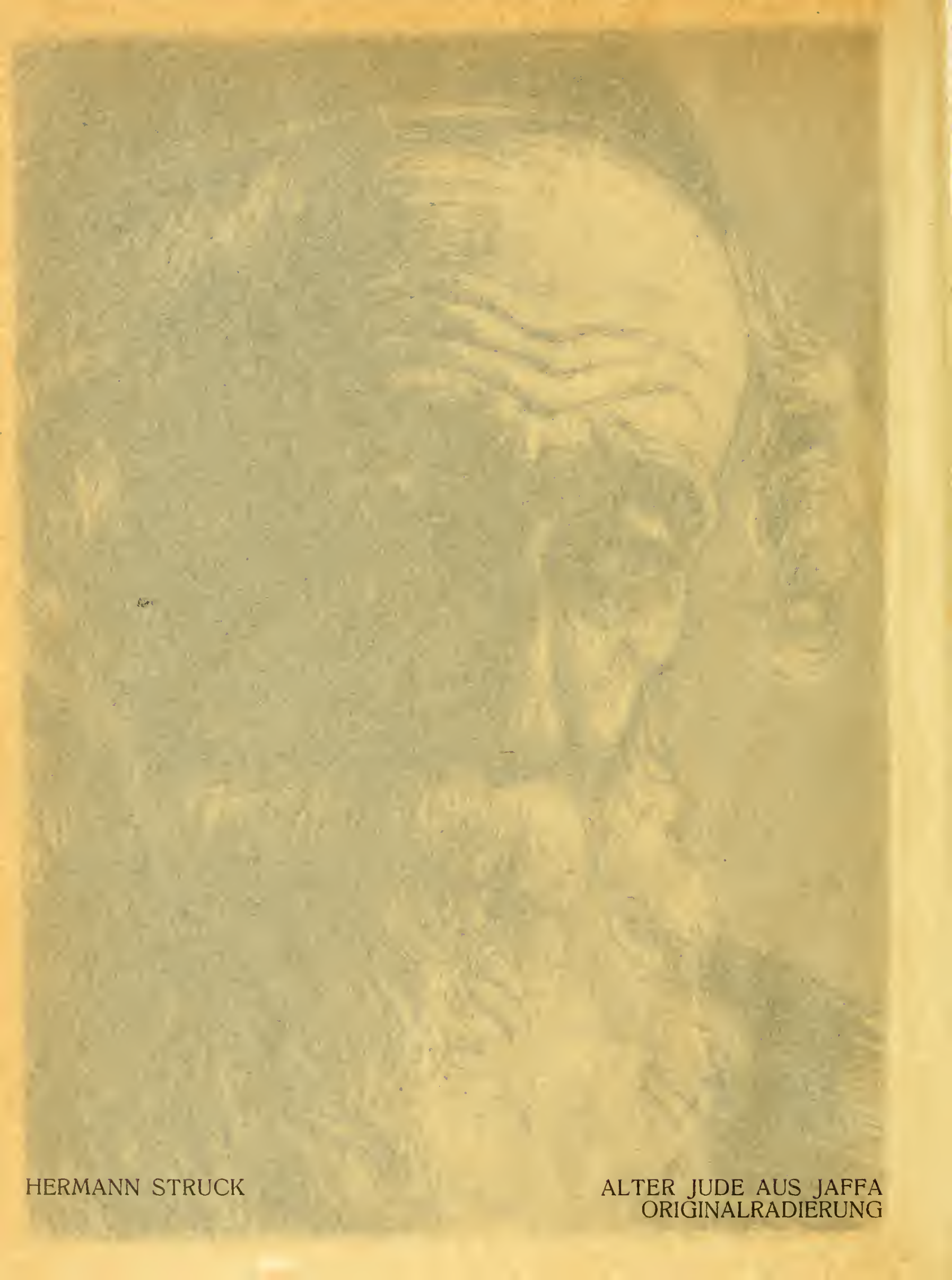
Darauf befestigt man das Gelatinepapier mit Hilfe von kleinen Stückchen Wachs oder auch durch Reißnägel an den beiden oberen Enden der Platte; natürlich mit der Pause nach unten, und fährt nun mit dem Daumennagel oder mit dem Polierstahl über die Striche hin und her.

Wenn man dies alles vorsichtig gemacht hat, wird man nach dem Abheben der Pause wahrnehmen, daß sich alle Striche klar und scharf auf der schwarzen Fläche abzeichnen.






H S
1905



HERMANN STRUCK

ALTER JUDE AUS JAFFA
ORIGINALRADIERUNG

VOM RADIEREN





Hermann Struck — Bildnis Gerhart Hauptmann



Radiernadeln gibt es in verschiedener Stärke und Form fertig zu kaufen.

Ob man kantige oder rundgeschliffene nimmt, ist ziemlich gleichgültig; doch ist es ganz gut, wenn man eine stärkere und eine feinere hat, um gleich von vornherein verschieden starke Strichlagen zu zeichnen.

Es gibt auch Radiernadelhalter, in denen man mittels einer Schraubvorrichtung Nähnadeln befestigen kann. Diese Instrumente bieten die Möglichkeit, die Nadeln jederzeit auszuwechseln. Endlich kann man sich auch mit sehr geringen Kosten und kleiner Mühe Radiernadeln selbst herstellen. Man bricht eine Nähnadel in der Mitte entzwei und steckt den spitzen Teil mit Hilfe des Plattenhalters (die Spitze natürlich nach außen) in einen alten Pinselstiel. Ich habe einige solcher selbstfabrizierter Radiernadeln, mit denen ich sehr gern arbeite.

Zum Schleifen der Nadeln, des Schabers und des Stichels schaffe man sich einen kleinen Mississippi-Ölstein an; am besten in Holz gefaßt. Man tue stets beim Schleifen etwas Provenceröl auf den Stein.

Jetzt kommt es eigentlich nur darauf an, daß man den richtigen Strich an die richtige Stelle setzt.

Die Aufmerksamkeit richte man besonders darauf, daß man in zarten Partien doch genügend aufdrückt, um das Kupfer ein wenig zu ritzen, und daß man in den dunklen Teilen die Striche nicht so eng führt, daß gar kein Grund mehr zwischen den Strichen stehen bleibt.

Die Radiernadel möge man im übrigen nach Belieben handhaben, wie man mit einer Feder auf Papier zeichnet.

Zu bemerken wäre höchstens noch, daß stark gekreuzte Strichlagen zu vermeiden sind, da sie hart, langweilig und kupferstichmäßig wirken.

Glanzlichter und Lichtkanten braucht man nicht vorsichtig auszusparen, sondern radiert einfach über die betreffenden Stellen weg und deckt sie nachher, vor dem Ätzen, mit einem spitzen Pinsel und Asphaltlack sorgfältig zeichnend, wieder heraus.

Den beim Radieren durch Wegkratzen des Ätzgrundes entstehenden schwarzen Staub fegt man ab und zu mit einem starken Haarpinsel wieder herunter.



Jozef Israels — Kinder am Strande

VOM ÄTZEN.

„Wann nun deine vorhabende Arbeit auf der überzogenen Kupffer-Platte mit den obbemeldten Stefften verfertiget ist / so gib Achtung ob etwas in den Rissen der Linien Unreines / oder von dem Firnis behangen bleiben / und so vielleicht ein falscher Strich / Strieme oder sonsten anders dergleichen darauf / so du nicht haben wilt / daß das Etzwasser einbeissen oder etzen solle / wie dann auch die Rände der Kupffer-Platten / welche gemeiniglich nicht wol allenthalben überfirnist worden / so verdecke alles auf nachfolgende Weis."

Diesen Rat, den der brave Abraham Bosse unsern Vorfahren vor Jahrhunderten erteilte, wollen auch wir Enkel heute noch



Max Liebermann — Badende Knaben

mit Nutzen befolgen. Bevor man nämlich die Platte ätzt, ist es notwendig, alles was der Einwirkung der Säure entzogen werden soll, mit Asphaltlack zu decken. Diesen bekommt man überall fertig zu kaufen; doch wenn es einem Vergnügen macht, so kann man ihn sich auch durch eine Lösung von Asphalt in Terpentin selbst herstellen.

Die Flasche mit dem Asphaltlack muß aber gut verschlossen gehalten werden, da er sonst leicht zu dick wird.

Man gieße ein wenig von dem Asphaltlack, soviel als man gerade braucht, in einen kleinen Tuschnapf und decke nun mit einem Haarpinsel den Plattenrand und sämtliche unabsichtlich entstandenen Kratzer und sonstigen Verletzungen und, wenn man will, auch die ganze Rückseite der Platte zu.

Den Lack streiche man möglichst dünn auf, da sonst das Trocknen zu lange dauert. Wenn man die Platte vorsichtig ein wenig erwärmt, trocknet der Lack schneller. Indem man die mit Lack gedeckten Stellen anhaucht, kann man feststellen, ob sie bereits vollkommen trocken sind. Wo nämlich der Lack den Hauch annimmt und matt wird, ist dies der Fall. Nachdem man sich überzeugt hat, daß alle zufälligen Verletzungen der Platte gut mit Lack gedeckt sind, ätzt man die Platte, am besten in einer Schale, mit Salpetersäure.

Man kann Schalen aus Porzellan, Glas oder zur Not auch aus Papiermaché nehmen; dagegen möchte ich vor emaillierten Eisenschalen warnen, da das Email allmählich von der Säure zerstört wird.

Der Vollständigkeit wegen führe ich noch an, daß man auch mit Hilfe eines Wachsrandes ätzen kann.



Eduard Manet — Olympia



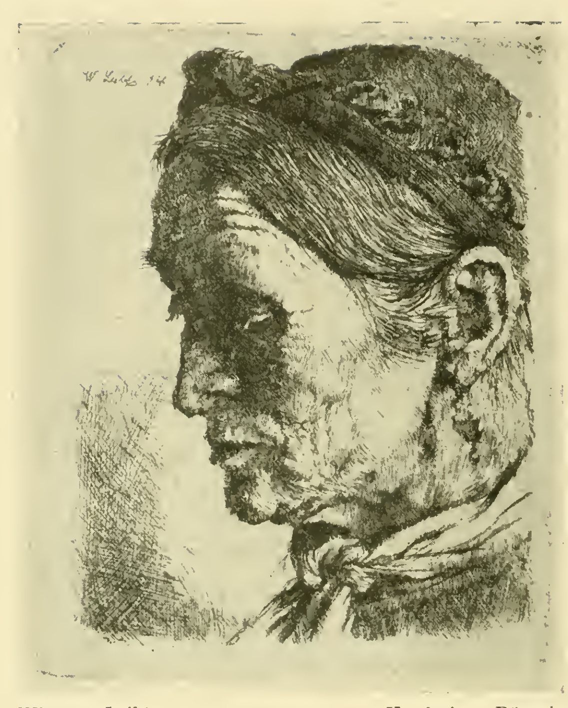
Aus Jungfernwachs (6 Teile), burg. Pech (7 Teile), Rindertalg (4 Teile) und venezianischen Terpentin (3 Teile) macht man sich am Feuer ein leicht knetbares Wachs zurecht; dann formt man lange Streifen, etwa 1—2 cm hoch und klebt diese am Rande der Platte ringsherum gut fest, so daß nirgends eine Lücke bleibt, durch die die Säure etwa abfließen könnte. An einer Ecke macht man durch Eindrücken eine kleine Tülle zum Abgießen der Säure. Auf diese Weise entsteht eine Schale, deren Boden die Fläche der radierten Platte bildet. Hierbei braucht man natürlich die Rückseite der Platte nicht mit Lack zu überziehen.

Im allgemeinen wird man dieses langwierige Verfahren nur anwenden, wenn man keine Schale in der erforderlichen Größe zur Verfügung hat.

Man kauft in einer Apotheke für 1 Mark oder 1 Mark 50 Pfg- rauchende Salpetersäure; sollte der Apotheker einen Giftschein verlangen, so erhält man einen solchen unentgeltlich auf dem Polizeibüro.

Diese Säure verdünnt man mit Wasser. Am Anfang nimmt man am besten etwa drei Teile Wasser auf einen Teil Säure, und zwar gießt man die Säure in das Wasser, und nicht umgekehrt, da sonst starke Erhitzung eintritt und die Flasche sogar platzen kann. Man verwende nur Flaschen mit eingeschliffenen Glasstöpseln.

Bei jeder Handhabung mit der Säure muß man verschiedene Vorsichtsmaßregeln anwenden. Man komme möglichst nicht mit den Fingern an die Säure, da das gelbe Flecke gibt und in einer Wunde unangenehmes Brennen hervorruft. Ferner muß man sich unbe-



Wilhelm Leibl Kopf einer Bäuerin

dingt davor hüten, die Dünste der Säure einzuatmen, worunter ja, wie oben zitiert, schon Goethe zu leiden hatte. Diese Säuredünste können nämlich allmählich einen schädlichen Einfluß auf die Atmungsorgane ausüben. Man schützt sich am besten davor, indem man in der Nähe des geöffneten Fensters ätzt oder sonst irgendwie für Abzug der Dünste sorgt.

Sehr unangenehm ist es auch, wenn die Säure auf die Kleidungsstücke spritzt, da nach kurzer Zeit rote Flecke und sogar Löcher entstehen. Wenn man in einem solchen Falle sofort mit Ammoniak nachreibt, wird der Schaden einigermaßen wieder gut gemacht.

Man gießt die verdünnte Säure in die Schale und legt dann die Platte vorsichtig, unter Zuhilfenahme eines passenden Instrumentes, im Notfalle einer gebogenen Haarnadel, hinein.



Wilhelm Leibl — Alte Bäuerin mit Stock

Es ist natürlich notwendig, daß die Platte vollkommen von der Säure bedeckt ist.

Nach kurzer Zeit wird man nun bemerken, daß an den Stellen, wo man besonders stark gedrückt hat, an denen also auch die

Säure besonders kräftig ätzt, Luftblasen entstehen. Diese Bläschen fegt man von Zeit zu Zeit mit einer weichen Feder, oder noch besser, mit einem (nicht in Metall gefaßten, sondern mit Bindfaden zusammengebundenen) Borstenpinsel ab, da sonst eine unregelmäßige Ätzung, die sogenannte Ringätzung, entstehen könnte.

Die Salpetersäure wirkt zugleich in die Tiefe und in die Breite. Man muß darum gut aufpassen, daß man nicht so stark ätzt, daß die Zwischenräume zwischen den einzelnen Strichen an den eng radierten Teilen ganz weggefressen werden; dies würde nämlich blinde oder graudruckende Partien ergeben, wodurch gerade das Gegenteil von dem, was man beabsichtigt hat, eintreten würde.

Zum Ätzen kann man auch Eisenchlorid nehmen. Man kauft dies in einer möglichst konzentrierten Lösung und verdünnt es wenig mit Wasser.

Eisenchlorid ätzt in die Tiefe und erzeugt sehr kräftige, klare Striche, hat auch den Vorteil, daß es keinerlei schädliche Dünste abgibt, aber den Nachteil, daß man infolge des Fehlens der Bläschenbildung und einer sich bald einstellenden Trübung der Säure den Ätzprozeß nicht so genau kontrollieren kann wie bei der Salpetersäure.

Für Salzsäure möchte ich ein Rezept von I. L. Raab anführen, das Walter Ziegler in seinem vorzüglichen Buche „Die Techniken des Tiefdruckes“ zitiert:

„Man kocht 30 Teile chlorsaures Kali mit 300 Teilen destillierten Wassers und gießt sie zu einer Mischung von 300 Teilen Salzsäure und 300 Teilen destillierten Wassers. Diese Säure muß warm, etwa 35° Celsius, angewendet werden und ätzt ohne Entwicklung von Luftbläschen.“



James Mc. Neill Whistler

Aus Venedig





Franz v. Stuck — Kämpfende Faune

Dagegen muß ich darauf hinweisen, daß auch das also hergestellte Ätzwasser unangenehme Dämpfe hervorruft.

Nachdem ich meiner Pflicht genügt und Eisenchlorid sowie Salzsäure angeführt habe, möchte ich bemerken, daß ich trotz der unangenehmen Dünste der Salpetersäure immer wieder zu diesem einfach herzustellenden und vorzüglichsten aller Ätzmittel zurückgekehrt bin.

Die richtige Dauer der Ätzung zu bestimmen, ist eine Sache langer Übung und Erfahrung; doch schon nach einiger Zeit wird man durch ständige Beobachtung des Ätzprozesses einigermaßen imstande sein, zu beurteilen, ob die Striche genügende Tiefe erreicht haben.

Man gießt dann die Säure durch einen Trichter wieder in die Flasche zurück, läßt sofort reichlich Wasser auf die Platte laufen,

spült mehrmals gründlich nach und trocknet mit gutem Löschpapier vollkommen ab. Früher war für diesen Zweck allgemein der Blasebalg in Gebrauch; dabei stellt man die Platte schräg auf und bläst mit dem Blasebalg so lange dagegen, bis die Platte vollkommen trocken ist. Ich habe aber die Anwendung des Fließpapieres für bequemer gefunden.

Jetzt wäscht man an einer der weniger wichtigen, hellsten Stellen der Radierung mit einem spitzen Haarpinsel und etwas Terpentin ein wenig von dem Grunde auf, um unter dem Blendschirm feststellen zu können, ob die Säure genügend angegriffen hat.

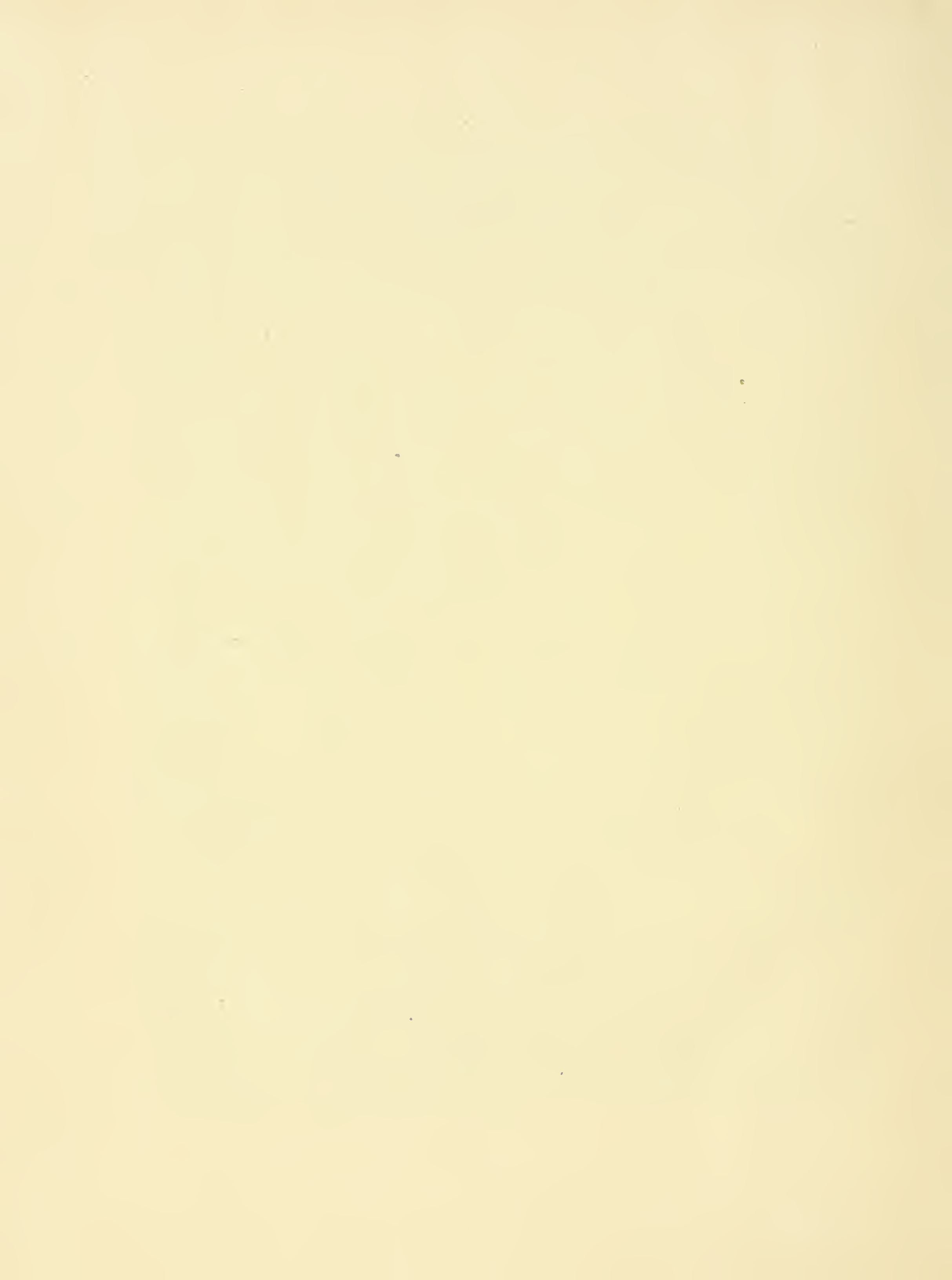
Der Blendschirm ist ein viereckiger Holzrahmen (wie die beim Malen verwendeten Keilrahmen), etwa 40 × 50 cm groß und mit Pausleinwand oder dünnem Papier bespannt. Er wird schrägstehend an der oberen Kante des Radierpultes befestigt, um das Licht etwas abzublenden.

Das Radierpult ist am besten ein schrägstehendes, verstellbares Pult, das am unteren Ende mit einer niedrigen Leiste versehen ist, die das Herabgleiten der Platte verhindert. Die Platte selbst kann man mit einem oder zwei Reißnägeln auf dem Radierpulte befestigen.

Wenn man die Überzeugung hat, daß die Säure genügend geätzt hat, d. h. daß die Striche entsprechend in die Kupferplatte vertieft sind, so deckt man alle helleren Partien durch Überstreichen mit Asphaltlack ab. Nachdem der Lack getrocknet ist, bringt man die Platte wiederum wie vorher in die Säure, die man eine Zeitlang einwirken läßt, nimmt sie wieder heraus und verfährt dann wie oben beschrieben.

Hans Meid

Pferdeschwemme



Man wäscht nämlich abermals ein kleines Stückchen auf und deckt alle die Teile des Bildes, die den nächst dunkleren Tonwert haben sollen, mit Asphaltlack zu.

Dieses Verfahren kann man beliebig oft wiederholen, wobei sich ergibt, daß diejenigen Stellen, die bei der letzten Ätzung noch unbedeckt waren, die tiefsten und also auch beim Druck die schwärzesten sind. Für den Anfang würde ich jedoch empfehlen, daß man versuche, mit ein oder zwei Ätzungen auszukommen, um die Sache nicht gleich so kompliziert zu gestalten.

Nach der letzten Ätzung trocknet man die Platte wieder gut ab, legt sie flach hin, gießt Terpentinöl darüber und befreit sie vollkommen von dem Ätzgrunde und dem Asphaltlack; dann wäscht man Terpentin und Lack mit einem weichen Läppchen herunter.

Man muß hierbei sorgfältig zu Werke gehen, damit gar keine Spuren von Lack oder Ätzgrund in den Vertiefungen zurückbleiben.

Um die Striche besser sehen zu können, nimmt man ein weiches Läppchen und schwärzt die ganze Platte mit einer dickflüssigen Mischung von Kienruß und Öl ein. Nachdem man den Überschuß heruntergewischt hat, kann man alle Striche deutlich beurteilen und bekommt eine ungefähre Vorstellung davon, wie der Druck wirken wird.

Um diese Vorstellung zu einem präzisen Anschauungsbilde zu gestalten, und gleichzeitig um bequemer weiter arbeiten zu können, empfiehlt es sich, gleich nachdem man den Grund heruntergewaschen hat, einen „Ätzdruck" oder „Andruck" machen zu lassen.

Zu diesem Zweck begibt man sich in eine Kupferdruckerei, wie sie in den meisten größeren Orten vorhanden ist; wer an

einem kleineren Orte wohnt, wird freilich genötigt sein, seine Platte mit der Post einem Drucker zu schicken oder sich eine eigene kleine Handpresse anzuschaffen.

Der Drucker schwärzt die Platte mit Leinewand- oder Mullballen und Lappen mit einer vom Radierer zu bestimmenden Ölfarbe, meist schwarz oder braun, über und über ein. Nachdem er den Überschuß weggewischt hat, verteilt er die Farbe mit dem Ballen der Hand gleichmäßig über die ganze Fläche; während dieser Manipulation liegt die Platte auf einem flachen Kasten aus Eisenblech, der im Innern eine Gas- oder Spiritusflamme birgt, wodurch die Platte stets warm gehalten wird.

Der Drucker legt die eingeschwärzte Platte, nachdem er sie vorher eingezeichnet hat, auf das Laufbrett der Presse (siehe Abb. nach Bosse S. 22), das angefeuchtete Papier darüber, über das Papier einige schützende Filzstreifen und läßt alles unter dem außerordentlich starken Druck einer eisernen Walze hindurchgehen.

Nun hebt man das Papier langsam und vorsichtig ab und hat den ersten Abdruck vor sich.

Den ersten Druck läßt man am zweckmäßigsten ganz klar wischen, um alle Fehler besser erkennen zu können. Später kann man die Platte auf beliebig verschiedene Art drucken lassen. Entweder nämlich wiederum g a n z k l a r , oder mit einem gleichmäßig festen H a n d t o n , den der Drucker mit der Hand wischt, oder endlich mit einem lockeren L a p p e n t o n , der schwach und stark gemacht werden kann und vielfach interessanter wirkt als der manchmal etwas feste und zu gleichmäßige Handton.

Zur Illustrierung führe ich hier eine Radierung vor, die auf 3 verschiedene Arten gedruckt ist. Aus dem Druckerton kann



Hermann Struck: Bildnis R. B.
(Klar gedruckt)



Hermann Struck: Bildnis R. B.
(Mit Handton)



Hermann Struck: Bildnis R. B.
(Mit Lappenton)

man auch auf der Platte die hellsten Lichter mit einem Hölzchen herauswischen; dies ist aber deshalb nicht zu empfehlen, weil



Alfred East Landschaft (Probedruck)

eine absolute Gleichmäßigkeit der Drucke dann nicht zu erzielen ist. Überhaupt wird es im Prinzip am besten sein, die Platte soweit zu fördern, daß sie leicht und einfach zu drucken ist.

Für die ersten Probedrucke wird meistens gewöhnliches Kupferdruckpapier genommen, während man für die vollendete Radierung Japan- oder holländisches Büttenpapier zu benutzen pflegt. Drucke auf eingelegtem Chinapapier mit weißem Rand, wie es auch häufig verwendet wird, wirken zwar sehr kräftig, haben aber meist etwas Maschinelles an sich.

An der Hand des Probedruckes arbeite man jetzt an der Platte weiter.



Fritz Böhle Grabende Bauern



VOM VERBESSERN DER PLATTE.

Es wird sich hauptsächlich darum handeln, zu dunkel geätzte Stellen heller zu machen, sowie umgekehrt, zu helle Stellen zu überarbeiten, Härten zu mildern und Übergänge herzustellen.

Striche, die zu dunkel geraten sind, glättet man am besten mit dem Polierstahl in der oben beschriebenen Weise. Wenn man mit der rechten Hand den Polierstahl führt und mit dem Zeigefinger der linken auf die Spitze des Polierstahls einen kräftigen Druck ausübt, geht die Sache schneller. Man kann nach einiger Übung auf diese Weise selbst tiefe Striche und Flecken gänzlich entfernen. Hier darf auch der Schaber zu Hilfe genommen werden, wobei man aber nicht vergesse, bei den entstandenen Vertiefungen die Ränder nach außen hin mit dem Polierstahl wieder auszugleichen. Solche Vertiefungen oder Tellen an sich schaden nichts, da sie ja keinen Widerstand bieten, und also die Farbe beim Darüberwischen nicht in ihnen haften bleibt.

Beim Durcharbeiten der Platte mit Polierstahl und Schaber wird man, besonders im Anfang, nicht vermeiden können, durch Kratzen in der glatten Fläche gewisse störende Töne zu erzeugen. Diese entfernt man am allerbesten mit einer Mischung von Provenceröl und allerfeinstem Schmirgel, die mit einem weichen Läppchen verrieben wird.

In Stellen, die zusammengeätzt sind und grau drucken, kann man den Widerstand herstellen, indem man mit dem Stichel einige Punkte oder kurze Striche hineinsticht, die dann die Farbe wieder festhalten.



August Gaul Junge Bären

VOM AUFÄTZEN.

Ganze Flächen, die zu tief geätzt sind, möge man durch geduldige Bearbeitung mit Schleifkohle und Öl flacher schleifen. Der dabei entstehende Ton ist wieder mit Schmirgel und Öl zu entfernen.

Sollte man nach dem Abwaschen des Ätzgrundes sehen, daß die ganze Platte oder größere Partien derselben zu hell geätzt sind, so kann man sie mit Hilfe des Aufätzverfahrens nachätzen. Dieses Verfahren ist mühevoll, aber doch in dem Falle dringend zur Anwendung zu empfehlen, wo eine mit Sorgfalt gearbeitete Radierung nur deshalb zu verwerfen wäre, weil sie zu schwach geätzt hat.

Man verwendet hierfür zweckmäßig den „Vernis au Rouleau pour Remordre" (v. Lamour, Paris, Rue de la Harpe 43), der auch



Paul Baum — Holländische Landschaft

in deutschen größeren Handlungen erhältlich ist und eine weiche Lösung des gewöhnlichen Ätzgrundes darstellt.

Ferner benötigt man einer kleinen 10—15 cm breiten *Leimwalze*, erhältlich in solchen Geschäften, die Walzen für Buchdruckereien herstellen, und endlich besorge man sich beim Glaser eine etwa 30×40 cm große, starke Scheibe aus mattem Glas. Die Platte muß mit ganz besonderer Sorgfalt geputzt und entfettet werden. Man putzt erst mit Terpentin, dann mit Sodawasser und schließlich mit Spiritus und Schlemmkreide. Zum Schluß lasse man Wasser auf die Platte laufen, um festzustellen, ob dieselbe vollkommen entfettet ist. Dies ist erst der Fall, wenn das Wasser auf der ganzen Platte steht und sich nicht an einzelnen Stellen zusammenzieht.

Mit einem Stäbchen bringt man jetzt etwas von dem Grunde in einzeln nebeneinander liegenden Flecken auf die matte Seite der Glasplatte, wo man ihn durch Hin- und Herwalzen verteilt. Ist die Fläche der Walze nunmehr gleichmäßig mit Grund versehen, so grundiert man die Platte in vorsichtiger Weise. Immer wenn die Platte einigemal übergangen wurde, wird die Leimwalze auf der Glasscheibe wieder mit Grund versehen. Man grundiere nur so lange als nötig, um die Platte mit Grund zu bedecken *und achte darauf, daß alle Striche offen bleiben*. Es leuchtet ein, daß man hierbei die Walze nicht zu stark aufdrücken darf, sondern sie sehr vorsichtig über die Kupferplatte führen muß, damit in die Striche kein Grund eindringt.

Nunmehr erhitzt man die Platte ein wenig, und zwar nur so lange, bis der matte Grund glänzend zu werden beginnt; sowie dies eintritt, muß man die Platte von der Flamme entfernen, damit der Grund nicht etwa in die Striche fließt. Jetzt befindet sich die Platte in demselben Stadium wie vor dem Abwaschen des Grundes, und man kann nun in gewohnter Weise nachätzen. Der Haken bei der Sache ist der, daß der Aufätzgrund, wenn er nicht sehr sorgfältig zubereitet wurde, leicht „durchätzt", wodurch ein interessanter, aber nicht immer brauchbarer Ton entsteht; darum ist es für jeden Fall zu empfehlen, bevor man die mit Aufätzgrund versehene Platte ätzt, die hellsten Lichter, die absolut keinen Ton haben dürfen, mit Asphaltlack abzudecken.

Es ist unbedingt nötig, beim Überarbeiten der Platte dieselbe ab und zu mit Schwärze einzureiben, um die Wirkung der Korrektur besser beurteilen zu können.



Jozef Israels Blinder Mann





Marcus Behmer Aus „Zadig“

Zarte Töne, Übergänge, Fernen usw. kann man jetzt durch Kratzen mit der kalten Nadel herstellen. Dem, was ich hierüber oben gesagt habe, ist eigentlich wenig hinzuzufügen.

Man muß kräftig mit der Nadel aufdrücken, da sonst nach dem Abschaben des Grates nicht mehr viel von dem Strich zu sehen ist. Will man samtene Tiefen erzeugen, so schneidet man kräftig mit der kalten Nadel und läßt den Grad stehen, wobei ich darauf aufmerksam mache, daß der Druck einer solchen Platte von Zufälligkeiten abhängt und absolut gleichmäßige Abdrücke schwer zu erzielen sind.

Wenn man nun die Korrektur der Platte genügend weit gefördert zu haben glaubt, läßt man einen zweiten Probe-

druck machen, um an dessen Hand wiederum sein Heil zu versuchen.

Mit dem Drucken und Korrigieren fährt man so lange fort, bis man mit dem Resultat zufrieden ist, worauf man dann nach Gutdünken eine Auflage der Arbeit drucken lassen kann.

Etwa 20 gute Drucke werden wohl von fast jeder Platte, ohne Verstählung, wenn nicht gerade allzu zarte Kaltnadelarbeit darauf ist, zu erzielen sein. Will man mehr Drucke herstellen assen, so wird man in den meisten Fällen gut tun, die Platte in der Druckerei v e r s t ä h l e n zu lassen.

Auf galvanoplastischem Wege wird ein ganz dünner Stahlüberzug niedergeschlagen, der die Platte für eine größere Anzahl von Drucken schützt. Man kann dann mehrere 1000 Abzüge von gleichmäßiger Güte herstellen.

Ich möchte an dieser Stelle behaupten, daß die größte Mehrzahl der Radierungen durch die Verstählung gar nicht leidet; wenigstens kaum wahrnehmbar. Natürlich wird eine in größerer Auflage gedruckte Platte für den Kunsthandel fast wertlos.

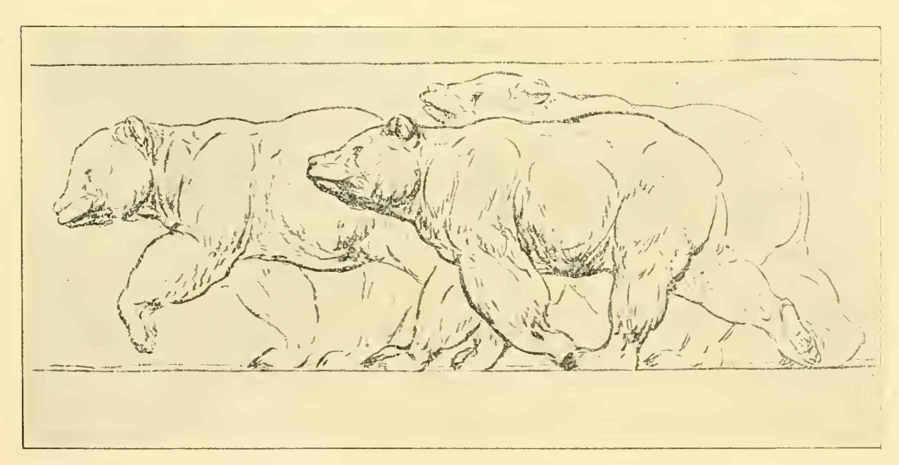
Manche Künstler haben die Gewohnheit, nur eine begrenzte Zahl von Abzügen machen zu lassen, etwa 50 bis 100, die einzeln numeriert werden. Einige gehen sogar soweit, wie Whistler, die Platte dann durch Zerkratzen oder Zerschneiden zu zerstören, um die Sicherheit zu geben, daß keine Abzüge mehr gemacht werden können; durch diesen Brauch wird den Drucken ein größerer Wert im Kunsthandel gesichert. Manche Platten von Rembrandt wurden soviel gedruckt, daß die letzten Abzüge ganz grau und matt wurden; solche Abzüge haben nur einen geringen Wert. In früheren Zeiten, als man die Verstählung noch nicht kannte, wurden abgedruckte Platten häufig „aufgestochen“,

d. h. mit dem Stichel überarbeitet; so wurden manche von Rembrandts Platten in ganz unverständiger Weise entstellt. W. von Seidlitz erzählt über das Schicksal der Platte des „Hundertguldenblattes“ in seinem „kritischen Verzeichnis der Radierungen Rembrandts“ folgendes:

„Im Jahre 1775 wurde die ganz abgenutzte Platte (des Hundertguldenblattes, B. 74) von dem Kapitän W. Baillie völlig überarbeitet. . . . Der Ausdruck der Gesichter ist ganz verändert. Baillie nahm von der Platte nur eine geringe Anzahl von Abdrücken, dann zerschnitt er die Platte in vier Stücke von verschiedener Größe, das größere Mittelstück, Christus von einigen Kranken umgeben, überarbeitete er von neuem und rundete es oben ab.“

Drucke vom Hundertguldenblatt wurden mit Preisen von 20 000—60 000 Mk. bezahlt.

Es existieren noch viele von Rembrandts Platten, die aber kaum mehr druckfähig sind. Die höchst verdienstvolle Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien bescherte ihren Mitgliedern vor einigen Jahren einen Neudruck einer Rembrandtschen Originalplatte.



August Gaul — Bären



VON DER KALTEN NADEL UND VERWANDTEN VERFAHREN





Auguste Rodin — Allegorie

VON DER KALTEN NADEL.

Die Platten, die ganz ohne Ätzverfahren mit der Nadel hergestellt sind, nennt man „Kalte Nadel". Hierbei benutzen manche Radierer auch einen in ein Heft gefaßten Diamantsplitter oder einen spitzgeschliffenen Diamanten, welches Instrument noch besser schneidet als eine Nadel.

Zur Illustrierung der Technik der kalten Nadel mögen die Abbildungen der Radierungen von Munch (s. die Originalradierung), Helleu (s. Abb. S. 104), Thoma (s. Abb. S. 181), Corinth, (s. Abb. S. 100, 155 u. 231), und Bone (s. Abb. S. 219) dienen.

Wenn man bei der Arbeit mit der kalten Nadel einer Pause auf der blanken Platte benötigt, so kann man diese mit gutem Blaupapier, wie es bei Schreibmaschinen für Durchschlagarbeiten

verwendet wird, herstellen. Ich habe wenigstens gefunden, daß eine solche Pause vorzüglich selbst auf der blanken Platte haftet.

Um die Platte kalt zu bearbeiten, hat man noch verschiedene Instrumente erfunden.

Ganz amüsant ist der sogenannte Schmirgelstift, der eine körnige Oberfläche hat und spitz zugerichtet ist. Er erzeugt einen ziemlich schwachen Strich, der einem hellen Kreidestrich nicht unähnlich sieht.

Auch das sogenannte „Nadelbüschel" ist manchmal zum Erzeugen größerer, grauer Flächen gut zu verwenden.

Es wird in verschiedener Form hergestellt und hat den Charakter eines Pinsels, der an Stelle der Borsten eine Anzahl Nadeln oder Drahtstifte trägt. Man kann damit mehrere Striche auf einmal machen. Dies ergibt aber leicht eine gewisse zu weitgehende Regelmäßigkeit.

Es steht übrigens nichts im Wege, mit einem solchen mehrere Nadeln vereinigenden Instrumente auch auf der grundierten Platte zu arbeiten und dann zu ätzen.

(Ich glaube, daß Klinger bei seinen Lüften, die eine interessante, flimmernde Wirkung haben, in dieser Weise vorgegangen ist.)

Es gibt kleine Drahtbürsten; wenn man mit einer solchen die Platte kreuz und quer zerkratzt, so entsteht ein grauer Ton, der sich leicht polieren läßt.

Durch Kratzen mit einem Schieferstift kann man auch ganz helle graue Striche oder Flächen erzeugen.

Der polnische Künstler F. Jabtczynsky kam durch Zufall darauf, mit der kalten Nadel auf Guttaperchaplatten zu radieren; infolge der Dehnbarkeit dieses Materials hat er gewisse interessante Druckwirkungen erzielt. Andere



J. Fr. Millet

Bäuerin



Radierer haben in der Not zu einem Stück Wachstuch gegriffen und siehe — auch dieser prosaische Stoff gab unter der Presse getreulich wieder, was man ihm anvertraut hatte.

CLICHE VERRE.

Der Vollständigkeit wegen erwähne ich auch dieses von Corot und anderen mehrfach ausgeübte Verfahren, das dem Versuch mit einer photografischen Platte seine Entstehung verdankt.

Man radiert auf einer mit Kollodium, dünner Oelfarbe, Graphit oder irgend einem anderen durchsichtigen Ueberzug versehenen Glasscheibe, wie auf einer grundierten Kupferplatte und kopiert die so bearbeitete Glasplatte auf photografischem Papier.

KUPFERSCHNITT.

Curt Hoelloff in Leipzig schuf sich, über die Mittel der „kalten Nadel" zum Kupferschnitt weitergehend, eine eigene Technik. Der Kupferschnitt ergibt sehr starke und beiderseitig breit und weich verlaufende Linien. Diese werden hauptsächlich erzeugt durch den ungemein starken Grat, welcher durch kräftiges Einschneiden (nicht Stechen!) in das blanke Kupfer mit Kupferschnittmessern sich ergibt.

Beim starkfarbigen Kupferschnitte setzt Hoelloff sattwirkende Vollfarben zwischen die starken schwarzen Konturen.

PUNKTIERMANIER.

Über das Arbeiten mit der Punze (Punktiermanier) nur wenige Worte, da diese Technik heute fast gar nicht mehr ausgeübt wird.



Lovis Corinth Studienblatt

Man erzeugt nämlich, indem man eine Punze auf die Kupferplatte setzt und mit einem Hammer darauf schlägt, einen Punkt und durch viele solcher Punkte eine Fläche. Auf diese etwas mühselige und handwerksmäßige Art und Weise wurde in früheren Jahrhunderten eine besondere Art des Kupferstiches ausgeübt. Manche Meister brachten es darin zu einer geradezu erstaunlichen Fertigkeit, z. B. B a r t o l o z z i (s. Abb. S. 26).

ROULETTE.

Hierbei möchte ich noch einiges über das „Roulette“ einfügen. Ein Roulette ist ein an der Spitze eines Holzstiftes angebrachtes drehbares Rädchen, dessen Außenseite mit vielen aneinander-



Heinrich Wolff Herrenbildnis



stehenden spitzen Zähnen besetzt ist. Dieses Rädchen zeigt oft auch die Form einer kleinen Walze, deren ganze Fläche dann solche Zähnchen oder scharfe Rillen aufweist.

Indem man mit einem derartigen Instrument auf der Platte zeichnet, erzeugt man Striche, die aus unendlich vielen einzelnen Punkten zusammengesetzt sind und einen gewissen Reiz aufgelöster Weichheit geben, im Gegensatz zu der mit der Nadel radierten Linie.

Es gibt verschiedene Arten solcher Roulettes, und ich begnüge mich damit, noch die sogenannte „M o u l e t t e" anzuführen eine Walze, mit der man ziemlich gleichmäßig gekörnte Flächen herstellen kann.

Im allgemeinen wendet man das Roulette nur zur Nacharbeit an; doch haben manche Künstler auch vollkommen ausgeführte Blätter damit geschaffen.

VON DER SCHABKUNST.

Das eben beschriebene „Roulette" diene als Überleitung zu der sogenannten S c h a b k u n s t, von der ich schon oben kurz gesprochen habe.

Mit dem W i e g e e i s e n oder G r a n i e r s t a h l wird die ganze Platte vollkommen rauh gemacht, indem man nämlich dieses Eisen in verschiedenen Richtungen kreuz und quer über die Platte führt. Solche Arbeit erfordert unendlich viel Geduld; deshalb ist es vielleicht besser, eine bereits präparierte Platte fertig zu beziehen, wie solche in neuerer Zeit von manchen Handlungen geliefert werden.

Mit Schabmesser und Schaber arbeitet man erst die Mitteltöne und dann allmählich die hellsten Teile aus der Platte heraus.

Zur Illustrierung dieser reizvollen, aber schwierigen Technik, die heute nicht mehr viel geübt wird, füge ich einen älteren englischen Druck (s. Abb. S. 23) sowie eine Radierung von Wolff bei (s. Abb. S. 101). Es ist, wie oben bereits bemerkt, klar, daß



Paul Helleu Damenbildnis

eine solche Technik nur für weich ineinandergehende Flächen von hell und dunkel geeignet, dagegen für eine rassige, kräftige, charakteristische, impressionistische Art zu zeichnen, nicht sehr angezeigt ist.

Die Engländer des achtzehnten Jahrhunderts haben dieses



Adolf Schinnerer — Badende Männer

Verfahren zu unglaublicher Vollendung entwickelt und solche Blätter häufig farbig mit einer oder mehreren Platten gedruckt; diese farbigen Schabkunstblätter werden ebenso wie manche alten farbigen Kupferstiche zum Teil mit fabelhaften Preisen bezahlt.

VON DER AQUATINTA.

Diese Technik kommt in Anwendung, wenn man auf der Platte Töne erzeugen will, die dem Effekt einer getuschten Zeichnung entsprechen. Sie ist besonders für mühelose Herstellung großer, gleichmäßiger Flächen geeignet.

Man putzt die Platte sorgfältig blank und bestäubt sie gleichmäßig mit feinpulverisiertem Kolophoniumstaub.

Für dieses Verfahren wurde ein besonderer Aquatintakasten konstruiert.

Dies ist ein hoher Holz- oder Pappkasten, in der Platten-

größe konformen Dimensionen, dessen eine Wand vorn eine Klappe trägt. An derselben Wand muß ferner eine kleine, durch einen Pfropfen zu verschließende Öffnung sein, die dem vordern Teil eines Blasebalges entspricht.

Nun tut man eine tüchtige Quantität pulverisierten Kolophoniums in das Innere des Kastens, schließt die Klappe und die Öffnung, stürzt den Kasten nach allen Seiten um, so daß das Harz tüchtig in Bewegung gerät, und wirbelt dann, nachdem man den Kasten hingestellt hat, durch einen Blasebalg den Staub im Innern noch ordentlich durcheinander. Jetzt wartet man eine ganz kurze Zeit, damit die gröbsten Körner sich senken, und legt dann nach Öffnung der Klappe die Platte auf den Boden des Kastens.

Der Staub senkt sich jetzt in gleichmäßiger Schicht allmählich auf die Oberfläche der Platte.

Nach einigen Minuten nimmt man die Platte in horizontaler Lage leise und vorsichtig heraus, wobei man sich in acht nehmen muß, nicht darauf zu blasen.

Wenn die die Oberfläche bedeckende Schicht noch zu dünn erscheint, so kann man die Platte wieder für einige Zeit in den Kasten zurücklegen. Um das Aquatinta nur einmal zu probieren, oder wenn man es selten anzuwenden gedenkt, genügt auch ein Beutelchen aus feinem Batist, in welches man ein wenig Kolophoniumstaub schüttet. Indem man das Beutelchen über die Platte hält und mit dem Finger eine Weile kräftig daran klopft, senkt sich der feine Staub auf die Platte, und man kann ein ziemlich gleichmäßiges Korn hervorrufen.

(Ich habe dieses Verfahren des öfteren mit gutem Erfolge angewendet.)

Nunmehr erhitzt man vorsichtig die an einen Feilkloben an-



Camille Pissaro Flußlandschaft

geschraubte Platte. Wenn die matte Kolophoniumschicht glänzend wird, so ist dies ein Zeichen dafür, daß die betreffende Stelle angeschmolzen ist, und man hält dann die daranstoßende Partie der Platte über die Flamme.

Ist nun die Schicht auf der ganzen Oberfläche gleichmäßig glänzend, so ergibt es sich, daß immer ein Harzkörnchen und daneben eine leere Stelle sich auf der Platte befinden, daß also auf diese Weise beim Ätzen ein gleichmäßiges Korn hergestellt werden kann.

Man achte darauf, daß man die Platte nicht zu lange erhitze.

Jetzt verfährt man in ähnlicher Weise, wie es oben beim Radieren beschrieben ist. Man deckt nämlich alle die Stellen,

die weiß bleiben sollen, sorgfältig zeichnend mit Asphaltlack ab und ätzt dann mit l e i c h t e r Salpetersäure.

Schon nach ganz kurzer Zeit genügt der erzielte Effekt für lichte Töne, und man tut gut, bald ein Stückchen mit Spiritus aufzuwaschen, um sich zu überzeugen, ob der Ton stark genug ist. Jetzt kann man, ebenso wie es oben beim Radierverfahren beschrieben wurde, durch abwechselndes Decken und Weiterätzen die verschiedenartigsten Tonstärken erzielen.

Der zarte Aquatintaton muß sehr vorsichtig behandelt werden, da er manchmal schon beim Putzen sich verliert. Es ist gut, derartige Platten möglichst bald zu verstählen, bevor man die leichten Töne durch zuviel Probedrucke ganz zum Verschwinden gebracht hat.

Mit dem Polierstahl läßt sich der Aquatintaton sehr leicht mildern und ganz entfernen.

Im allgemeinen wird das Aquatintaverfahren als Ergänzung zur Strichradierung angewendet.

In meisterhafter Weise haben es G o y a und K l i n g e r benutzt, wie die beigegebenen Abbildungen illustrieren (s. Abb. S. 31 und S. 45).

Da dieses Verfahren nicht wie die Schabkunst weich ineinanderlaufende Flächen ergibt, sondern die Gegensätze zwischen hell und dunkel sich ziemlich scharf absetzen, so ist es weniger für streng naturalistische als vielmehr für stilisierte Darstellungen geeignet.

Max Klinger

Schläfer und fächelnder Genius









HANS MEID DER MALER IN DER LANDSCHAFT
ORIGINALRADIERUNG



VOM VERNIS MOU





Félicien Rops Dimanche

VOM VERNIS MOU.

Dieses äußerst reizvolle und interessante, dabei sehr leicht zu handhabende Verfahren wurde in der höchsten Vollendung von dem genialen Belgier Félicien Rops betrieben. Auch Liebermann bevorzugte es in früheren Jahren, während er jetzt zur reinen Strich-Radierung übergegangen ist. Man ver-

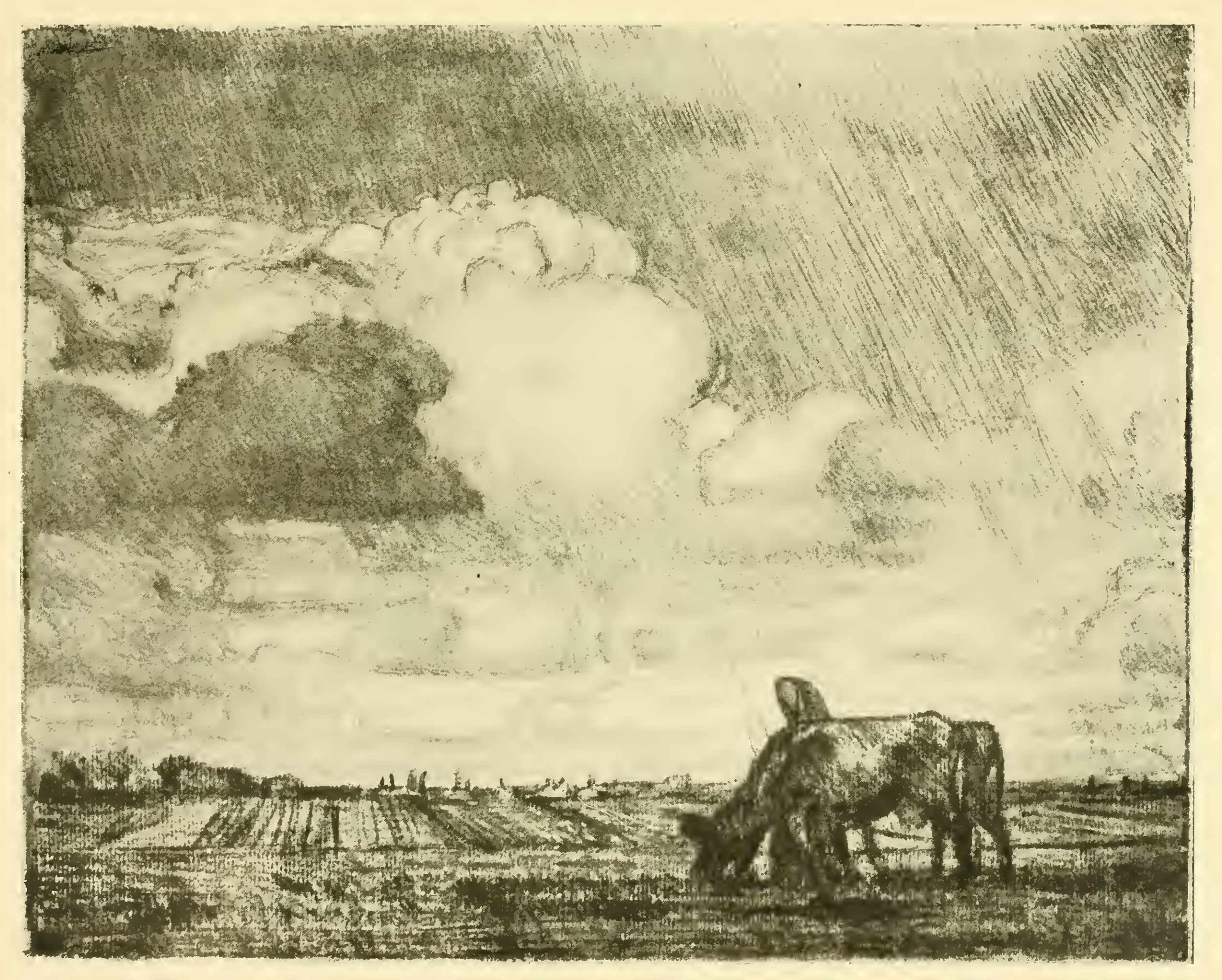
gleiche hierfür die Abbildungen der Radierungen von Rops (s. S. 113), Kalckreuth (s. S. 115), Kollwitz (s. S. 117) und meine im Originalabzug beigegebene Radierung (s. S. 56/57).

Das Vernis mou bietet die Gelegenheit, im Gegensatz zu den scharfen, geätzten Linien der Nadel einen weich aufgelösten, körnigen, bleistiftartigen Strich hervorzubringen.

Der hierzu erforderliche Vernis mou-Grund in Form einer kurzen Stange, die in einer kleinen Glashülse aufbewahrt wird, ist jetzt in den in Betracht kommenden Handlungen fertig käuflich, so daß es sich erübrigt, hier die Rezepte anzugeben, mit deren Herstellung man sich früher plagen mußte.

Außer dem Grunde besorge man sich noch für diese Verfahren eine besondere Lederwalze und ein paar Bogen des dünnen Vernis mou-Kornpapieres. Wo letzteres nicht erhältlich ist, genügt auch irgend ein dünnes, körniges Schreib- oder Zeichenpapier. Glatte Papiere sind hierbei nicht vorteilhaft zu verwenden.

Man erwärme die gut geputzte Platte ein wenig und bestreiche sie mit Rindstalg, den man mit einem feinen Läppchen so verwischt, daß nur noch ein Hauch davon zurückbleibt. Nunmehr erhitze man die Platte weiter (aber nicht so lange wie beim anderen Grundierverfahren), tupfe den Vernis mou-Grund wieder an einzelnen Stellen auf und verteile ihn gleichmäßig mit der Walze so, daß nur eine ganz dünne Schicht auf der Platte bleibt. Jetzt kann man die Platte nochmals einen Augenblick erwärmen und dann, indem man die Rückseite mit einem nassen Schwamm bestreicht, abkühlen.



Leopold Graf v. Kalkreuth — Wolken





Käthe Kollwitz — Alte Bäuerin

Der Grund, den man auf diese Weise auf die Platte gebracht hat, ist vollkommen widerstandsfähig gegen die Einwirkung der Säure. Man bedenke aber wohl, daß er auch nach dem Erkalten nicht etwa fest wird, sondern immer eine gewisse Weichheit und Elastizität bewahrt; darum muß man sich hüten, ihn zu verletzen.

Nun schneidet man sich ein Blatt Papier in der Größe der Platte zurecht, paust auf dieses Blatt die Zeichnung auf und befestigt es mit Hilfe von zwei Stückchen Wachs an den oberen Ecken der Platte, und zwar mit der gekörnten Seite nach unten. Mit einem harten Bleistift zeichnet man nun genau so, wie man eine gewöhnliche Zeichnung auf Papier ausführt. Je nachdem, ob man stärker oder schwächer aufdrückt, ergibt sich nachher bei der Ätzung ein stärkeres oder schwächeres Angreifen der Säure. Immerhin ist zu beachten, daß man sehr zarte Striche nicht allzu leicht führe, da sonst der Grund an diesen Stellen gar nicht entfernt wird, und derartige Striche nachher nicht sichtbar werden.

Beim Zeichnen muß man sich in acht nehmen, mit den Fingern möglichst wenig aufs Papier zu kommen, da an den betreffenden Stellen eine Verletzung des Grundes und nach der Ätzung Flecke entstehen würden. Vorsichtigen Leuten sei bei diesem Verfahren der Gebrauch eines Steglineals empfohlen, das man über die Platte legt, um die Hand beim Arbeiten darauf ruhen zu lassen.

Durch behutsames Hochheben des Blattes kann man sich während der Arbeit ab und zu davon überzeugen, ob man genügend aufgedrückt hat; die Striche müssen nämlich matt in dem leicht glänzenden Grunde sichtbar werden. Wenn man die ganze Zeichnung beendet hat, hebt man das Blatt sorgfältig ab und wird bemerken, daß überall dort, wo man Striche geführt hat, der Grund ein wenig durchlöchert und mehr oder weniger entfernt ist.

Jetzt wird die Arbeit, so wie oben, Seite 63 beschrieben, geätzt.

Man deckt nämlich auch hier die Ränder und alles, was nicht ätzen soll, mit Asphaltlack zu und kann nun etappenweise ätzen.

Doch hüte man sich natürlich, den weichen Grund durch Fegen mit einer Feder oder mit einem Pinsel zu verletzen, sondern halte vielmehr die Säure durch leichtes Hin- und Herschaukeln der Schale in Bewegung und entferne die Bläschen, indem man die Platte ab und zu heraushebt und die Säure etwas ablaufen läßt. Weil das Entfernen der entstehenden Luftbläschen hierbei immerhin doch sehr schwierig ist, empfehle ich, für das Vernis mou *Eisenchlorid* zu verwenden, das keine Luftbläschen entwickelt,

Im allgemeinen wird man nach einiger Übung beim Vernis mou-Verfahren, besonders wenn man mit Empfindung je nachdem stärker oder schwächer aufdrückend gezeichnet hat, mit einer einzigen Ätzung auskommen.

Will man die Platte nochmals mit Vernis mou überarbeiten, so achte man darauf, daß man die Pause an genau derselben Stelle wieder auflegt.

Zur ergänzenden Korrektur kann die kalte Nadel oder der Schmirgelstift benutzt werden, weil sich damit eine dem Vernis mou ähnliche Wirkung erzielen läßt.

Man kann auch Vernis mou mit geätzter Radierung und kalter Nadel ausgezeichnet kombinieren, indem man z. B. eine geätzte Nadelradierung mit Vernis mou überarbeitet oder umgekehrt. Alle derartigen Kombinationen ergeben sich, dem Temperament des Radierers entsprechend, nach einiger Übung von selbst, weshalb ich es für überflüssig halte, hierüber besondere Anweisungen zu geben. Ein weniges möchte ich nun noch über das

Radieren mit der Holznadel und über den Vernis mou-Ton hinzufügen.

Man macht sich aus einem alten Federhalter aus möglichst hartem Holz einen Stift mit scharfer, aber breiter Spitze zurecht und zeichnet mit diesem nach Belieben auf dem weichen Vernis mou-Grunde. Die Holznadel muß man ab und zu von dem anhaftenden Grunde reinigen, und wenn es nötig wird, wieder etwas anschärfen.

Es ist einleuchtend, daß man auf diese Weise auch ganz interessante Wirkungen erzielen kann, und besonders für einen Künstler, der flott nach der Natur zu arbeiten liebt, wird durch dieses mühelose Verfahren schnell eine gute Wirkung zu erreichen sein.

Man ätzt die Platte so wie jede andere.



Seymour Haden Marine



Alphonse Legros — Vagabund





Ferdinand Schmutzer — Herrenbildnis

Auch mit starken Borstenpinseln und mit Drahtbüscheln kann man in diesem Grunde herumarbeiten.

Die angenehmste Handhabe aber bietet das famose Verfahren des weichen Grundes, um größere Flächen in Ton zu legen.

Je nach der Art des Tones, den man erzielen will, befestigt man über der grundierten Platte mit Reißnägeln ein Stück Batist, Seide, Leinwand, Ingres- oder sonstiges Kornpapier, über diesem nochmals ein Stück stärkeren Papiers und fährt dann mit der Lederwalze unter kräftigem Druck nach allen Richtungen darüber hin und her; wenn man dann, ohne etwas zu verschieben, die Platte vorsichtig von dem darüberliegenden Stoff oder Papier

befreit, so wird man sehen, daß sich die ganze Struktur in den Grund eingedrückt hat. Aus dieser Fläche kann man nun Lichter oder ganze Partien herausdecken und dann wieder, wie beim Aquatintagrund beschrieben, etappenweise ätzen.

Auch für dieses Verfahren brauche ich wohl keine genauen Anweisungen zu geben. Man kann es eben nach allen Richtungen hin selbst ausprobieren und die überraschendsten und vielfältigsten Resultate erzielen. Es läßt sich auch mit der geätzten Nadelradierung, mit der kalten Nadel und mit allen anderen Radierverfahren zusammen in jeder erdenklichen Weise kombinieren. Besonders angenehm ist, daß der entstandene Ton nicht die Festigkeit des Aquatintatones besitzt, sondern immer einen gewissen vibrierenden und flimmernden Charakter aufweist. Freilich ist der Umstand, daß die Ungleichmäßigkeit und Unregelmäßigkeit manchmal zu weit geht, auch der Haken bei der Sache. Es entstehen nämlich häufig die berühmten „interessanten Zufälligkeiten". Um diese zu vermeiden und sicher zu arbeiten, ist es erforderlich, daß man beim Grundieren, beim Zeichnen und beim Ätzen mit der größtmöglichen Sorgfalt zu Werke geht. Immerhin aber wird man bemerken, daß dieses mühelos auszuübende Verfahren eigenartige und lohnende Ergebnisse zeitigt.

VON VERSCHIEDENEN TÖNEN.

Wenn man mit einem Stück Sandpapier kräftig auf der Platte reibt, zerkratzt man die Fläche und nimmt ihr den spiegelnden Glanz; im Druck ergibt das einen grauen Ton. Mit dem Polierstahl kann man leicht helle Striche und Flächen herausholen. Es ist aber zu beachten, daß dieser graue Ton, infolge des geringen



Hermann Struck — Grunewaldsee





Max Slevogt Hexentanz

Widerstandes, den die ihn zusammensetzenden feinen Striche bilden, nicht lange vorhält.

Für diesen Zweck gibt es auch R i f f e l f e i l e n , mit denen man leichte Töne herstellen kann.

Auch durch Ätzen mit S c h w e f e l lassen sich solche leichten Töne hervorrufen. Man mischt nämlich pulverisierten Schwefel mit Öl und trägt die Mischung nun mit einem Pinsel auf; indem man dann die Platte erwärmt, ätzt der Schwefel das Kupfer, und es ergeben sich graue Striche oder Töne (die aber auch beim Drucken nicht lange vorhalten).

VOM AUSSPRENGVERFAHREN.

Dieses Verfahren, auch R e s e r v a g e genannt, ergibt Drucke, die mit der Rohrfeder hergestellten Zeichnungen ähnlich sind.

Man bereite sich dazu die von Ziegler nach Dr. Leo Bergmann angegebene Zeichenfarbe:

Echter Zinnober 2 Gewichtsteile, Kienruß 1 Gewichtsteil, fein zerrieben und gut gemischt. Dieses Pulver wird mit in Wasser gelöstem Gummi arabicum abgerieben, bis es flüssig genug ist, um damit zu zeichnen.

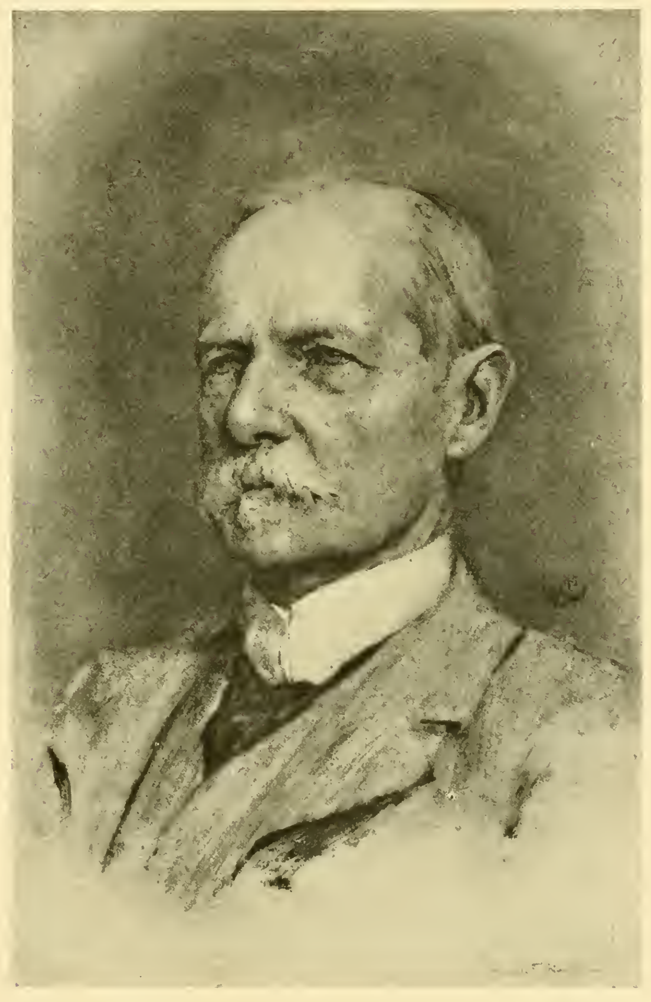
Die hierzu zu verwendende Platte muß gut geputzt sein, darf aber nicht stark glänzen.

Man zeichnet nun mit einer beliebigen Zeichen- oder Rohrfeder auf der Platte. Nachdem die Zeichnung trocken ist, erwärmt man die Platte und grundiert wie gewöhnlich mit dem Ätzgrund über, rußt aber nicht an. Nach dem Erkalten legt man die Platte eine Stunde lang in eine Schale mit kaltem Wasser.

Wenn man nun mit dem Finger über die Stellen reibt, an denen man gezeichnet hat, so löst sich hier der Grund von der Platte ab, während er an allen übrigen Stellen unverletzt stehen bleibt. Wir sehen also das, was wir gezeichnet haben, hellrot auf dem braunen Grunde. Sollte irgendwo etwas zuviel von dem Grunde abplatzen, so kann man dies mit Lack wieder zudecken, um zu korrigieren.

Jetzt wird die Platte in der gewöhnlichen Weise geätzt. Hierbei ergibt sich manchmal, daß breite Striche infolge des Mangels einer Struktur grau drucken. Um diesem Mißstande zu begegnen, kann man die Platte vor dem Ätzen mit Aquatintakorn versehen, dann wird man kräftige, körnige Striche erzielen. Überhaupt läßt sich dieses Verfahren sehr gut mit Aquatinta kombinieren.

Das Aussprengverfahren bedarf besonderer Sorgfalt und großer Übung, es ist besonders für Blätter geeignet, die eine dekorative Wirkung anstreben. Gleichen-Rußwurm hat es mehrfach angewandt.



Hubert v. Herkomer — Lord Roberts

VON DER HERKOTYPIE.

Dieses von Hubert Herkomer erfundene Verfahren gestattet Radierungen herzustellen, die aufs täuschendste den Eindruck von Tuschzeichnungen hervorrufen (freilich auch eine fatale Ähnlichkeit mit Photogravüren nach solchen Tuschzeichnungen haben).

Das Verfahren basiert auf der Galvanographie, die von F. von Kobell in München 1840 erfunden wurde. Man benutzt dazu Silberplatten oder auch versilberte Kupferplatten. Auf diesen Platten malt man mit Pinsel und Farbe das Bild, so daß die dunkleren Stellen pastos erscheinen, während bei den ganz hellen Teilen die Plattenfläche weiß bleibt. Darauf wird die Platte in ein galvanisches Kupferbad gebracht, in welchem ein Galvano des Reliefs entsteht, das genau der Platte entspricht. Diesen Niederschlag kann man nun wie eine andere Kupferplatte noch weiter überarbeiten, mit der Nadel oder dem Polierstahl usw., und dann wird die Platte genau wie jede andere gedruckt.

Es ist ein Verfahren, das eigentlich schon auf der Grenze zwischen Radierung und Gravüre steht. Wer näheres darüber wissen will, lese Herkomers Beschreibung, die er in seinem Buche „Etching and mezzotint engraving" gegeben hat.

VON DER MONOTYPIE.

Das Verfahren hat eigentlich mit Radierung gar nichts mehr zu tun, sondern ist mehr eine amüsante Abwechslung. Immerhin will ich es kurz beschreiben.

Man malt mit Ölfarbe und Pinsel auf eine galvanisch versilberte Kupferplatte ein Bild. Ganz helle Lichter kann man dann mit einem spitzen Hölzchen wieder herauskratzen.

Wenn man eine so behandelte Platte druckt wie eine Radierung, so erhält man einen einem Aquarell ähnlichen Abdruck. Da nur e i n Abdruck zu erzielen ist, so nennt man dies Verfahren M o n o t y p i e.



Peter Halm — Kammerherr nach Jan van Eyck



J. Fr Raffaëlli Eglise de la Trinité à Paris

VON DER FARBIGEN RADIERUNG.

Es ist klar, daß die Farbe dem innersten Wesen der Radierung, die nur auf den verschiedenen Abstufungen von Schwarz und Weiß basiert, eigentlich widerspricht. Da aber in früheren Jahrhunderten viel farbige Kupferdrucke geschaffen wurden, und auch heute wieder, besonders in Frankreich, die farbige Radierung geübt wird, so sei auch hierüber einiges mitgeteilt.

Es sind hierbei zweierlei Arten zu unterscheiden: man kann nämlich entweder eine *einzige* Platte in mehreren Farben drucken oder mehrere Platten, von denen jede mit einer anderen Farbe eingerieben ist, übereinander abziehen. Bei der ersten Manier radiert und ätzt man die Platte, wie es oben ausführlich beschrieben wurde; doch ist es gut, beim Drucken die ganze Platte mit einem grauen oder bräunlichen Ton, je nach der Gesamtstimmung, die man erzielen will, einzuschwärzen.

In diesen Ton malt man dann mit spitzen Tuschwischern an den entsprechenden Stellen die verschiedenen Farben hinein, die man zuletzt noch vermittelnd verwischen kann. Nach einiger Übung wird man dazu gelangen, interessante Wirkungen zu erreichen; es leuchtet aber ein, daß sich gleichmäßige Abdrücke nur schwer erzielen lassen.

Ein zuverlässigeres Verfahren ist dasjenige, bei welchem *mehrere* Platten für einen Abdruck verwendet werden.

Am konsequentesten finde ich in dieser Beziehung noch die Art und Weise von J. Fr. *Raffaelli*, dessen farbige Radierungen eine Wirkung erstreben und erreichen, die etwa der Buntstiftzeichnung entspricht (s. Abb. S. 132).

Bekannt sind auch die großen farbigen Radierungen von *Thaulow*, der viel mit Aquatintaflächen arbeitete.

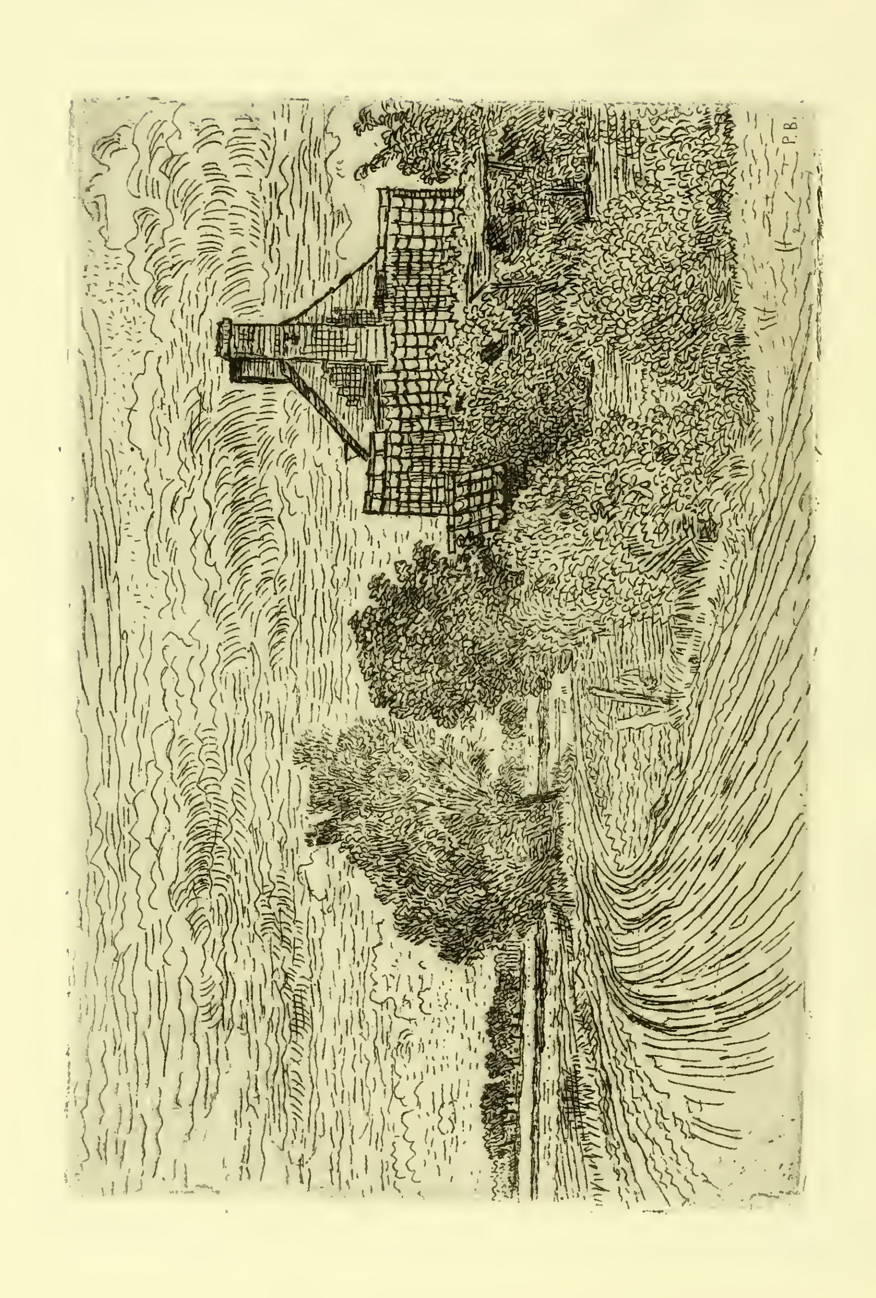
Bei der farbigen Radierung benutzt man in neuerer Zeit häufiger das Vernis mou-Verfahren; wenn man z. B. mit Rot, Blau und Gelb auskommen kann, so radiert man je eine Platte mit den Teilen, welche rot, gelb resp. blau werden sollen. Beim Drucken wird dann jede Platte mit der entsprechenden Farbe eingerieben und die drei Abzüge werden auf ein Blatt Papier übereinander gedruckt. Natürlich erfordert dieses Verfahren viel

Geduld und Übung; auch wird es am besten sein, wenn der Künstler den Druck selbst herstellt, wobei darauf zu achten ist, daß das Pausen und Drucken mit der größten Vorsicht vorgenommen wird, damit alles genau aufeinander paßt. Ebenso erheischt das Zerlegen der Mischtöne viel Überlegung. Die weitestgehenden Resultate erreichten die englischen Schabkünstler mit ihren Blättern, die fast eine gemäldeartige Wirkung aufweisen. In neuerer Zeit wird die farbige Radierung am meisten und zum Teil mit sehr gutem Erfolge in Frankreich gepflegt; doch wurden auch in Deutschland interessante Resultate erzielt.



Emil Pottner — Enten





PAUL BAUM

AUS SLUIS
ORIGINALRADIERUNG

LITHOGRAPHIE
UND HOLZSCHNITT





Max Slevogt Lithographie aus „Lederstrumpf"

VON DER LITHOGRAPHIE.

Beim Lithographieren zeichnet man mit fetthaltiger Substanz auf eine vollkommen ebene, geschliffene oder gekörnte Steinplatte. Der Stein ist ein Kalkstein, der nur in Solenhofen gefunden wird; die Platten werden gewöhnlich in einer Stärke von 5—10 cm hergestellt.

Man zeichnet mittels Kreide, Feder oder Pinsels mit einer fetthaltigen Tusche direkt auf den Stein (und zwar spiegelverkehrt, wenn man im Druck ein Positiv erhalten will).

Der Drucker ätzt dann den Stein, indem er mit einem in Säure getauchten Pinsel darüber fährt. Das in dem Strich enthaltene Fett stößt die Säure ab, so daß der Stein nur überall dort geätzt



Pierre Auguste Renoir Lithographie

wird, wo sich keine Schwärze befindet. Auf diese Weise entsteht ein Hochrelief (natürlich nur in minimalem Umfange).

Durch eine große Druckerwalze wird nun der Stein mit Farbe versehen und auf der Presse mit leicht angefeuchtetem Papier ein Abzug hergestellt.

Durch Übereinanderdrucken mehrerer Steine werden farbige Lithographien erzeugt.

Statt des Steines, der sehr schwer und unhandlich ist, hat man in neuerer Zeit hier und da präparierte dünne Aluminiumplatten verwendet, deren Abzüge auch, obwohl sie wie andere Lithographien aussehen, als „Algraphien" bezeichnet werden.

Auch auf Zinkplatten kann man lithographieren.

Endlich möchte ich noch das Verfahren mit lithographischem Umdruckpapier erwähnen.

Hierbei zeichnet man ganz einfach auf ein besonders präpariertes Papier mit lithographischer Kreide oder Tusche; der Drucker druckt diese Zeichnung auf den Stein um und verfährt dann wie oben beschrieben.

Dieses Verfahren bietet keine Sicherheit für absolut scharfe Wiedergabe, ist aber außerordentlich bequem und wird deshalb ziemlich viel angewendet.

Übrigens kann ein geschickter Drucker auch von Zeichnungen auf gewöhnlichem Papier umdrucken.

Auch das lithographische Verfahren, das im Jahre 1796 von Senefelder erfunden und bald von vielen Künstlern benutzt wurde, läßt die vielfältigsten Kombinationen zu und gestattet jedem Temperament in seiner Sprache zu reden. Man betrachte hierzu die Abbildungen Renoir (S. 138), Carrière (S. 148), Toulouse Lautrec (S. 145), Ludwig v. Hofmann (S. 147), Daumier (S. 141), Shannon (S. 233), Slevogt (S.137), Signac (S. 144).



Honoré Daumier

Lithographie





Emil Orlik Holzschnitt

EINIGES VOM HOLZSCHNITT.

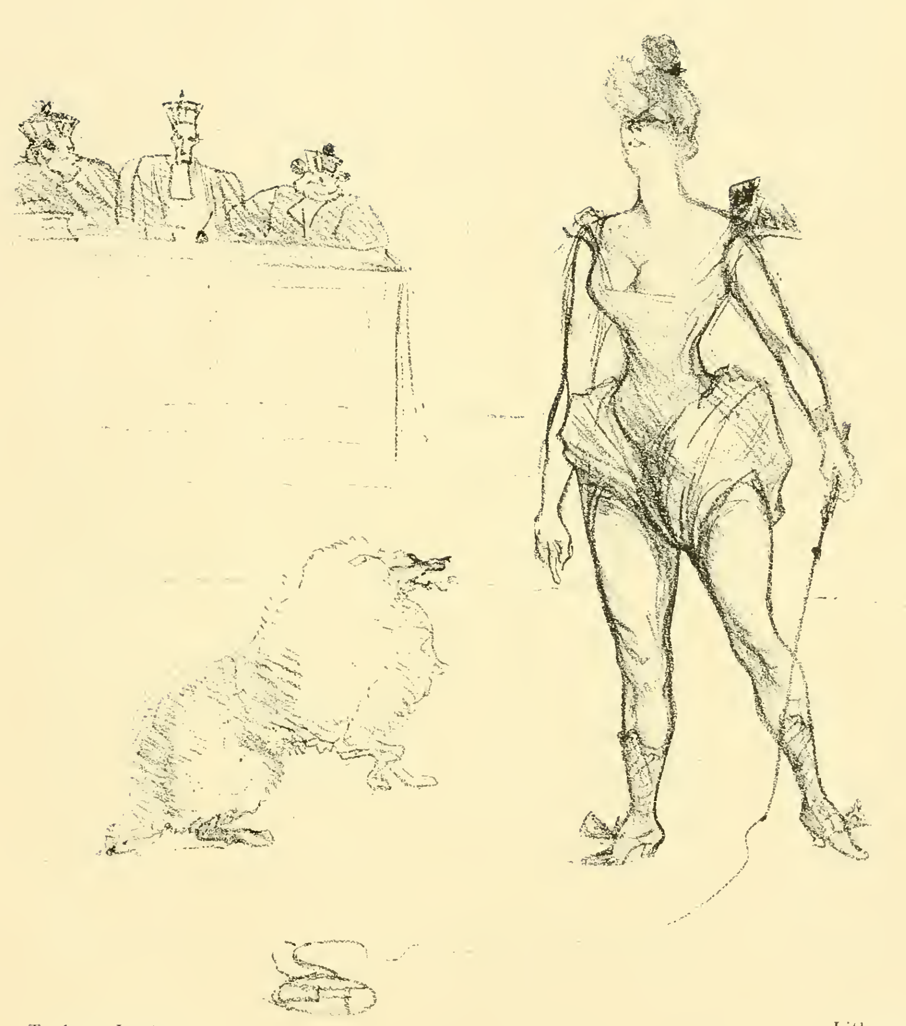
Ein Holzschnitt ist ein Abdruck von einer in eine Holzplatte geschnittenen Bilderscheinung.

Die auf der einen Seite ebene und völlig glatt gehobelte Platte aus Birn- oder Kirschbaumholz (oder auch aus Buchsbaumbirnholz), die gewöhnlich eine Stärke von etwa 2 cm hat, wird mit einer weißen Kreidelösung oder mit einer Lösung aus Zinkweiß und Gummi arabicum dünn bestrichen. Dann paust man die Zeichnung spiegelverkehrt auf und schneidet mit Messern, Sticheln und Hohleisen alles heraus, was auf dem Abdruck weiß bleiben soll, so daß schließlich die Zeichnung als erhabenes Relief stehen bleibt. Man muß natürlich dabei außerordentlich vorsichtig sein, denn was einmal fortgeschnitten



Paul Signac Landschaft (farbige Lithographie)

ist, ist nicht wieder oder nur mit größten Schwierigkeiten zu ersetzen. Die Farbe, meistens eine Aquarell- oder Firnisfarbe, wird mit einer Lederwalze auf den fertig geschnittenen Holzstock gebracht, das leicht angefeuchtete Papier darauf gelegt und indem man mit einem Falzbein reibt, ein Abzug hergestellt. Es ist eine außerordentlich bequeme Technik, zu der man nur wenige Werkzeuge braucht. Farbige Holzschnitte werden ähnlich, wie oben bei dem Verfahren der farbigen Radierungen geschildert, durch ein Übereinanderdrucken mehrerer Stöcke oder mehrfarbiges Einreiben eines einzelnen Stockes hergestellt. Von einem Holzschnitt kann man Tausende von Abdrücken machen. Die gebrauchten Holzplatten lassen sich abhobeln und von neuem verwenden. Zur Illustration diene ein Holzschnitt Emil Orliks (s. Abb. S. 143).



Toulouse-Lautrec

Lithographie



Es dürfte bekannt sein, daß, abgesehen von Dürers meisterhaften Holzschnittfolgen, der höchste Gipfel in dieser Kunst durch die japanischen Farben-Holzschnitte bezeichnet wird.

Doch besteht ein fundamentaler Unterschied zwischen diesen Blättern und den modernen Original-Holzschnitten. Wie in früherer Zeit nämlich stellt heute noch in Japan der Künstler nur die Zeichnung her, während die Ausführung an dem Holzstock dem Kunsthandwerker überlassen bleibt. Erst in der neuesten Zeit haben die Künstler sich entschlossen, den Holzschnitt selbst zu schneiden, wodurch die Platten zwar nicht die hohe technische Vollendung des gelernten Xylographen, dafür aber die individuelle Handschrift des Künstlers um so deutlicher zeigen.



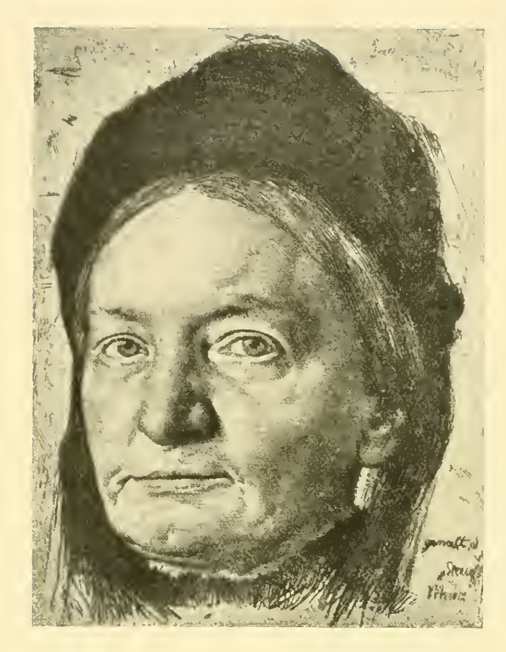
Ludwig v. Hofmann — Tanzende Frauen (Lithographie)



Eugène Carrière — Lithographie

ZWANGLOSE UND UNVERBINDLICHE BEMERKUNGEN ZU DEN ABBILDUNGEN



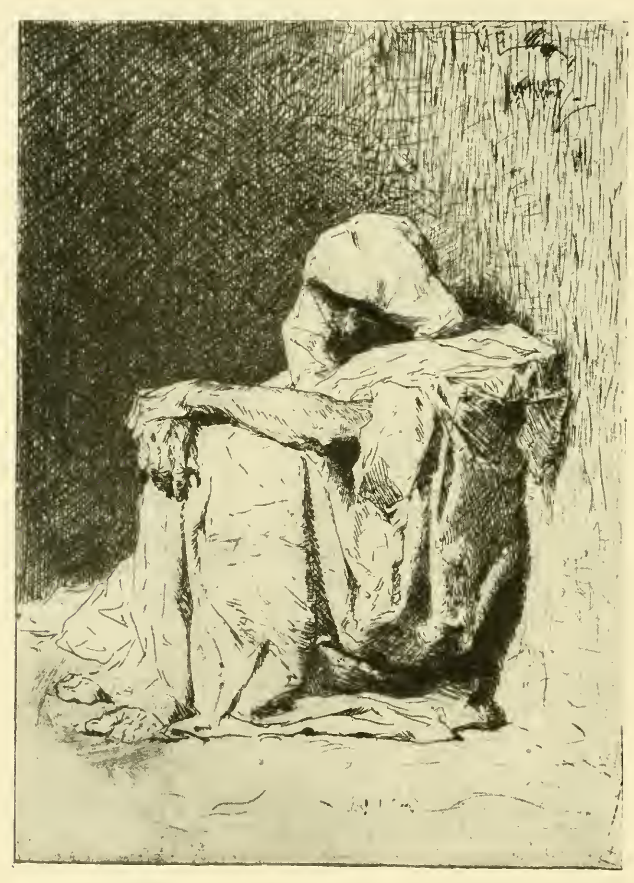


Carl Stauffer-Bern Portrait seiner Mutter

Ich glaube nunmehr alles, was in technischer Beziehung für den Radierer wissenswert ist, erschöpfend genug erörtert zu haben und hoffe, daß auch der Kunstkenner nicht ohne Nutzen diese Abhandlung gelesen haben wird. An der Hand der über das ganze Buch verstreuten Abbildungen und der beigegebenen Originalarbeiten wird es ein leichtes sein, sich über die verschiedenen Persönlichkeiten, die die Kupferplatte zum Tummelplatz ihres Temperamentes wählten, zu orientieren. Durch Vergleichen und genaues Prüfen wird der Leser nach einiger Zeit imstande sein, die Art, wie jedes einzelne Blatt hergestellt ist, zu bestimmen.

Die Auswahl der Abbildungen entsprang mehr dem Zufall und soll keine Kritik bedeuten, denn das Gebiet ist

so groß, daß das Buch den zehnfachen Umfang haben müßte, wenn es das Material erschöpfend behandeln sollte. Immerhin denke ich, daß die Abbildungen und die gut gemeinten Worte manchem ein Leitfaden im Labyrinth der graphischen Kunst sein werden.



Mariano Fortuny — Sitzender Araber

MARTIN SCHONGAUER (zu S. 10)

auch Martin Schön und „hipsch Martin" genannt.

Martin Schongauer lebte von ca. 1445 bis 1488 und ist höchst wahrscheinlich der einzige Kupferstecher des 15. Jahrhunderts, der gleichzeitig die Malerei ausgeübt hat. Charakteristisch ist an dem Kupferstich des Apostels die naive Auffassung, die sich in den traditionellen Knickfalten des Gewandes und der manierierten Biegung der Fingerglieder besonders auffällig zeigt.

ALBRECHT DÜRER (zu S. 9 u. 1)

geb. 1471 in Nürnberg, gest. 1528 daselbst.

Dürers berühmter Kupferstich „St. Georg zu Pferde" ist nicht nur in rein künstlerischem Sinne, sondern auch technisch eine der bedeutendsten Leistungen der Graphik. Zum Ruhme dieses handgroßen Blättchens, das wie ein monumentales Erzbild wirkt, irgend etwas an dieser Stelle zu sagen, wäre trivial. Man betrachte nur, um die technische Meisterschaft zu würdigen, das Blatt recht genau; besonders das Stoffliche in der Haut und den Haaren des Pferdekopfes, in der Rüstung, am Körper des Ungeheuers! Keine Reproduktion kann eine erschöpfende Vorstellung der vollendeten Schönheit eines solchen Blattes vermitteln. Ich bitte Sie darum recht herzlich, lieber Leser und verehrte Leserin, deren Augen jetzt auf diesen Zeilen ruhen, raffen Sie sich an einem freien Tage auf und gehen Sie

ins Kupferstichkabinett; dort sitzen Sie an einem der großen Tische, nahe am Fenster, lassen sich von den Schätzen der Sammlung vorlegen und genießen mit Behaglichkeit, wessen Ihr Herz begehrt. Sie werden dann noch ungleich deutlicher die klare und ausdrucksvolle Schärfe von Dürers Stichel bemerken.

„Die drei Landsknechte“ zeigen ebenfalls die für den Kupferstich charakteristische, für unsere Begriffe fast zu weitgehende regelmäßige Modellierung. Auch hier bewundert man die Ausdrucksfähigkeit der Linie, z. B. in der Art, wie die Mütze des vom Beschauer aus rechts stehenden Mannes mit kurzen punktierten Strichen dargestellt ist.

AUGUSTIN HIRSCHVOGEL.

(geb. 1503 zu Nürnberg, gest. 1553 zu Wien)

Ein sehr interessanter und vielseitiger Graphiker der Dürerzeit. Hirschvogels 35 Landschaftsradierungen gehören mit zu den eindrucksvollsten graphischen Naturdarstellungen der deutschen Renaissance. Er bedient sich als erster konsequent des Ätzverfahrens, das sich damals noch in seinen Anfängen befand, und verwendet neben Altdorfer ausschließlich Kupferplatten. (Dürer hinterließ nur 6 radierte Eisenplatten; auch die Nürnberger Kleinmeister und die Familie Hopfer in Augsburg verwendeten gehämmerte Eisenplatten.) Hirschvogel ätzt seine mit den feinsten Strichen bearbeiteten Platten ziemlich zart, so daß es nur wenig gute Drucke seiner Radierungen gibt. Bei ihm begegnen wir auch zuerst sogenannten Gegendrucken, einem Verfahren des Abklatsches des noch feuchten, soeben aus der Presse gezogenen Druckes auf ein anderes Blatt, auf dem dann das Bild in Gegensicht erscheint. Man kennt Gegendrucke von



Lovis Corinth Bogenschütze



24 Hirschvogelschen Landschaftsradierungen. Ich zeige hier eines seiner schönsten Blätter (Bartsch Nr. 3) im Druck und Gegendruck.

Lenken wir unseren Blick, nachdem wir uns mit einer Lupe bewaffnet haben, auf die kleinen Stiche von

HANS SEBALD BEHAM (zu S. 3 u. 10)

geb. ca. 1500 in Nürnberg (von wo er wegen freireligiöser Ansichten verbannt wurde); lebte später in München und Frankfurt a. M. wo er 1550 starb.

Dieser Mann muß gute Augen gehabt haben, denkt man unwillkürlich. Die vorgeführten Reproduktionen haben genau die Größe der Originale, und es ist fast unbegreiflich, wie so meisterhafte und großzügige Darstellungen auf eine so winzige Fläche gebannt werden konnten. Jede Einzelheit ist bis ins feinste ausgeführt.

ANDREA MANTEGNA (zu S. 5)

geb. 1431 in Vicenza, gest. 1506 zu Mantua.

Mantegna muß gerade im Stichel ein willkommenes Verkzeug gefunden haben. Zeigen doch seine Bilder schon die dem Kupferstich verwandte Tendenz, die Formen der menschlichen Figur möglichst rund und kraftvoll wie eine Bronzestatue zu modellieren. Er wendet ein einfaches System von geraden Schraffierungen und leicht gebogenen Linien an.

REMBRANDT HARMENSZ VAN RHYN (zu S. 16, 19 u. 21)

geb. 1606 in Leiden, gest. 1669 in Amsterdam.

Von Rembrandts Radierungen hätte ich gern die zehnfache Anzahl gebracht, als es der Raum erlaubte. Ihn möchte man als

den eigentlichen Begründer der Radierkunst bezeichnen, und noch heute ist er jedem Künstler, der zur Nadel greift, lebendiges Vorbild. Er lebt in Zorn und in Liebermann, in Whistler so gut wie in Israels! Unter der großen Fülle der Radierungen sprechen zu uns Modernen am meisten jene schnell eingefangenen, mit wenigen Strichen wiedergegebenen Impressionen, die Szenen aus dem Straßenleben, meistens Bettler, schildern.

An der Pfannkuchenbäckerin sehen wir bereit im Gegensatz zu den bisher betrachteten Kupferstichen die vollständig ausgebildete Technik der Radierung. Der zarte Hintergrund in der oberen Hälfte des Blattes zeigt den grauen Strich der kalten Nadel. Die die Frau umgebende Gruppe ist verhältnismäßig zart geätzt, während die Alte selbst, besonders ihre Kleidung, recht lange der Wirkung der Säure ausgesetzt wurde (man beobachte hierzu die Verschiedenheit in der Intensität und Breite der Striche). Man sieht auch besonders an den stark geätzten Linien, daß sie, was für Radierungen im Gegensatz zu Kupferstichen charakteristisch ist, in ihrem Verlauf gleichmäßig breit sind.

Die „Synagoge" ist ein wundervoller Wechsel von Licht und Schatten, ein rechtes Beispiel für Rembrandts Helldunkel. Wie die Figuren aus der Dämmerung ins helle Licht hinaustreten, und mit wie einfachen Mitteln diese starke Wirkung erreicht ist! Unsagbar köstlich ist die Gruppe der beiden Juden vorn, die über eine wichtige Angelegenheit der Gemeinde zu diskutieren scheinen. Man beachte, wie der dämmerige Schatten der dunklen Synagogenwände in eng übereinander gelegten Strichlagen gearbeitet ist, während mehr nach vorn in den Figuren die Linien offener werden.

„D i e b a d e n d e n M ä n n e r“. Nicht wahr, man sollte nicht glauben, daß dieses Blatt schon vor fast drei Jahrhunderten entstanden ist. Es ist ja ganz „sezessionistisch“! Durfte man denn damals schon so „häßliche“ Männer zeichnen? Die Kunst soll doch das „Schöne“ (!) darstellen. Und das ganze Blatt ist ja gar nicht ordentlich „ausgeführt“. Aber trotz alledem scheint es mir doch recht gut zu sein, nicht wahr? Wie dieser Mann triefend aus dem Wasser steigt und wie der andere da hockt, in stumpfsinnigem Naturgenuß aufgehend. Und der Hintergrund ist ganz impressionistisch, trotzdem das damals noch gar nicht erfunden war.

RICHARD EARLOM (zu S. 23)

geb. 1743 in London, gest. 1822 daselbst.

Der Engländer Earlom war einer der Größten auf dem Felde der Schabkunst. Die stark verkleinerte autotypische Wiedergabe seiner Nachbildung des Van Dyck-Porträts kann nur eine schwache Idee von seiner u n g l a u b l i c h e n Geschicklichkeit geben. Man sieht überall weich ineinandergehende Flächen, nirgends aber eine feste Linie; in der Draperie des Hintergrundes ist der Pinselstrich besonders geschickt imitiert.

FRANCESCO BARTOLOZZI (zu S. 26)

geb. 1728 in Florenz, gest. 1815 in Lissabon.

Bartolozzi, der in England lebte, hat eine ungeheure Zahl sehr geschickter graphischer Blätter geschaffen; besonders in der P u n k t i e r m a n i e r exzellierte er. Die Wiedergabe von Holbeins Porträt ist nicht übel. Man beobachte mit der Lupe, wie die Bilderscheinung dieses Blattes sich aus lauter kleinen Pünktchen zusammensetzt.

GILLES DEMARTEAU (zu S. 25)

geb. 1722 in Lüttich, gest. 1776 in Paris.

Dieser Meister pflegte seine Reproduktionen gewöhnlich in Crayonmanier auszuführen und verstand aufs täuschendste eine Kreide- oder Rötelzeichnung nachzuahmen. Die uns vorliegende Nachbildung der Zeichnung von Boucher ist geradezu erstaunlich in der Leichtigkeit der Strichführung.

WOLFGANG VON GOETHE (zu S. 41)

geb. 1749 in Frankfurt a. M., gest. 1832 in Weimar.

Das Blatt, das Goethe laut Inschrift seinem Vater gewidmet hat, ist die sorgfältige und fleißige Wiedergabe eines Gemäldes von A. Thiele. Mit wie rührender Genauigkeit ist jedes Blättchen an den Bäumen gezeichnet, wie nett ist das Wasser durch besondere Strichlagen wiedergegeben, wie hübsch ist die zarte Ferne behandelt! Im ganzen ein niedliches Blättchen, das von guter Schulung Zeugnis ablegt.

DANIEL CHODOWIECKI (zu S. 27)

geb. 1726 in Danzig, gest. 1801 in Berlin.

Vergnügt lächelnd betrachten wir des gemütvollen Berliner Meisters „Wallfahrt nach Franz. Buchholz". Es ist bei diesem Blatt nicht ganz leicht zu entscheiden, welcher Technik es zuzuschreiben ist. Sehen wir aber genau zu, so enthüllt es sich uns trotz des kupferstichartigen Aussehens als eine Radierung. Auch Chodowiecki war ein Meister im Kleinen. Seine besten Blätter sind nicht viel größer, als das hier vorliegende. Er hat zahllose Illustrationsserien und Almanachblätter geschaffen. Leicht wird man manche Fäden entdecken, die von ihm zu Menzel führen.

ADOLF VON MENZEL (zu S. 37)

geb. 1815 zu Breslau; gest. 1905 zu Berlin.

Der „große kleine Mann“ hat sich viel mit der Radierung beschäftigt, ohne eigentlich darin Resultate zu erzielen, die seiner phänomenalen Zeichenkunst voll und ganz entsprechen würden. Mit einem gewissen Bedauern ersieht man aus manchen Versuchen, auf die er viel Fleiß und Mühe verwandte, um sie schließlich unvollendet zu verwerfen, daß er die Technik der Nadel nicht ganz bewältigte. Doch gibt es eine Anzahl Blätter von ihm (zum Teil in den Mappen des Berliner Vereins für Originalradierung erschienen), die auch technisch fast vollkommen sind.

Das reizvolle, hier reproduzierte Blatt entstammt einem frühen Cyklus aus dem Jahre 1843. Die drei Köpfe oben sind (das dürfen wir uns bei aller Bewunderung nicht verhehlen) ein ganz klein wenig akademisch und langweilig, dafür ist die untere Leiste der im Winde gehenden Menschen geradezu entzückend. Jede einzelne dieser mit wenigen impressionistischen Strichen hingezeichneten Figuren zeigt lebendigste Bewegung; wir hören in den paar Quadratzentimetern den Sturmwind brausen.

CARL STAUFFER-BERN (zu S. 151)

geb. 1857 in Trübschachen, gest. 1891 in Florenz.

Bildnis seiner Mutter (10×14 cm groß). Dieses Blättchen ist das Meisterstück des Künstlers, der so unglücklich allzu früh enden mußte. Um die Feinheit, mit der es ausgeführt ist, auch nur annähernd beurteilen zu können, ist es nötig, einen Originalabdruck in Händen zu haben. Wie es scheint, wurden die Konturen leicht vorradiert, und dann vollendete der Stichel das Werk. Der Hut und der Ansatz des Kragens sind radiert

und ziemlich kräftig geätzt. Abgesehen von der souveränen Beherrschung aller Formen zeigt das Eingehen in jede Einzelheit, daß die Hand eines liebenden Sohnes hier das Werkzeug führte, um ein Kabinettstück der Kleinkunst zu vollenden. Die Arbeit war erst auf einer größeren Platte begonnen, dann wurde rechts ein Stück abgeschnitten, damit der Kopf besser im Raume wirke. So kommt es, daß die Inschrift rechts unterbrochen ist. An diesen Buchstaben, die mit der kalten Nadel in Kupfer geritzt wurden, sieht man übrigens wieder die Wirkung des Grates.

WILHELM LEIBL (zu S. 68 u. 69)

geb. 1844 zu Cöln, gest. 1900 zu Würzburg.

Die beiden Blätter von Leibl habe ich in Originalgröße reproduziert, um einigermaßen eine Idee von der unglaublichen Feinarbeit zu geben, mit der sie ausgeführt sind. Im Gegensatz zu Stauffers strenger Linienführung zeigen sie das Bestreben, die Formen durch ganz kurze Linien und feine Strichelchen darzustellen. Es wird so eine sehr lockere und lebendige Wirkung erreicht. Auf die erhabene Meisterschaft in Leibls Zeichenkunst hinzuweisen, erübrigt sich; sind ja auch diese Blätter eigentlich nur radierte Eederzeichnungen. Vielleicht vermißt man besonders in der alten Bäuerin mit dem Stock ein wenig die feineren Übergänge, die wir an Leibls Malerei so sehr bewundern. Aber so oft man ein solches Blättchen auch aus der Hand legt, man nimmt es doch immer wieder vor, um neue Schönheiten zu entdecken.

ANDERS ZORN (zu S. 155 u. 159)

geb. 1860 zu Mora, lebt daselbst.

In der Hand dieses Dalekarliers wird die Radiernadel zum Zauberstabe. Mehr denn 200 Ra-



Anders Zorn

König Oskar II.



dierungen hat er bereits geschaffen, und sie alle sind von einer Treffsicherheit und schlagenden Kunst der Darstellung, daß wir nur im stillen staunend darauf blicken können. Eine sehr große Zahl sind Bildnisse, doch kehrt auch der weibliche Akt in Zorns graphischem Werk immer wieder. Sehen wir uns solch ein Blatt an, um zu ergründen, wie diese stupende Wirkung erreicht ist — wir kriegen es nicht heraus, so lange wir auch hinsehen. Es ist ein Gewirr von lebendig zuckenden Strichen, die wie Säbelhiebe sitzen und plötzlich irgendwo auf einmal aufhören — *nur merkwürdigerweise immer gerade an der richtigen Stelle!*

Kein Zuviel gibt es in diesem *Porträt König Oskars.* Wie leuchtet die Sonne auf seinem Gesicht, wie flimmern die Reflexe in den scharfen Schatten! Die Umgebung und der Hintergrund nur in sparsamen Konturen angegeben. Wie fein ist das Ohr gezeichnet, wie geschickt der Bart charakterisiert. . . . Es ist eine reine Strichradierung, nur auf dem unteren Teil findet sich etwas geätzter Ton.

Nehmen wir uns jetzt den *weiblichen Akt* vor, so werden wir aufs neue zur Bewunderung dieses eminenten Könnens hingerissen. Der Körper erscheint vor uns in absoluter Naturtreue, in der größtmöglichen Plastik. Dabei ist auch dieses Blatt außerordentlich einfach und sparsam in den Mitteln. Es ist eine geätzte Strichradierung, in der die feinen Übergänge mit der kalten Nadel hergestellt sind. Man beachte, wie durch die Geradheit und Härte der horizontalen Streifen am Bett die Beine noch weicher und runder erscheinen. Wer Gelegenheit hat, betrachte vor allem eine Anzahl von Zorns weiblichen

Akten, die immer neue Probleme von Licht, Luft und Form in meisterhafter Weise lösen.

„Anna, ein Mädchen aus Mora.“ Der Kopf ist von einer Plastik, Lebendigkeit des Ausdrucks und Weichheit, daß man sich staunend fragt, wie das erreicht wurde.

Und je länger man die Radierung ansieht, desto mehr drängt sich einem die Überzeugung auf: So muß radiert werden.

Es ist eine sehr stark geätzte Strichradierung, der an verschiedenen Stellen, z. B. im Schatten der Wange und der Stirn, durch tiefgegrabene Stichellinien nachgeholfen wurde. Wenn man genau hinsieht, wird man diese Striche, die spitz beginnen und ebenso aufhören, deutlich von den geätzten, gleichmäßig verlaufenden Strichen unterscheiden können. In der oberen, mittleren Partie der Stirn sieht man einige helle Kaltnadelstriche. Ebenso ist die Jahreszahl unten mit der kalten Nadel in das Blatt geritzt. Am Munde, wo wahrscheinlich einige Linien zu stark geätzt waren, sind Spuren des Polierstahls sichtbar.

PETER HALM (zu S. 131)

geb. 1854 zu Mainz, lebt als Professor an der Akademie in München.

Peter Halm, der sich meistens mit Wiedergabe von Gemälden beschäftigt, ist einer der feinsten und geschicktesten Meister auf diesem Gebiet. Man kennt das sympathische Profil des Künstlers aus verschiedenen Radierungen seines Freundes Stauffer-Bern.

Die hier reproduzierte Radierung nach dem Kammerherrn von van Eyck ist von der unglaublichsten Feinheit und Sub-



Anders Zorn — Weiblicher Akt



tilität in der Ausführung. Es ist ein Vergnügen, dieses Blättchen mit seinen Millionen von feinen Strichelchen lange zu betrachten. Mit größter zeichnerischer Vollendung ist besonders das Pelzwerk des eigentümlichen Hutes dargestellt. — Kurz und gut, das ist doch noch etwas ganz anderes als selbst die vollendetste Photogravüre!

MAX LIEBERMANN (zu S. 1, 63, 171, 173 u. 177)
geb. 1847 in Berlin, lebt daselbst.

Der alte Israels sagte mir einmal von Liebermann: In den Borsten seines Pinsels steckt die Kraft der Haare Simsons ..... und ich möchte hinzufügen: in der Spitze seiner Radiernadel zuckt der Nerv des lebendigsten Lebens!

Ich will hier keinen Hymnus auf Liebermann singen. Der lang Verkannte und Befehdete genießt jetzt die Ruhe unbestrittenen Ruhmes (wenn man bei dem ewig Vorwärtsstrebenden überhaupt von Ruhe sprechen darf). Wozu sollte ich auch Eulen nach Athen tragen und die Zeichenkunst dessen loben, der auf manchem Gipfel Rembrandt die Hand reicht. Bei ihm lobt jeder Strich den Meister; jedes Blatt, das Liebermanns Hand mit eilenden Hieroglyphen bedeckt, predigt die Botschaft seines künstlerischen Glaubens; und die herbe Gewalt seiner Zeichnung finden wir noch gesteigert in seinen Radierungen wieder.

Im Beginne seiner graphischen Tätigkeit arbeitete er viel mit Vernis mou und suchte weiche, malerische Effekte. Dann kam er immer mehr zu der Erkenntnis, daß bei seinen Radierungen nur der reine, klare Strich sprechen dürfe; und auch dieser nur insoweit, als er die notwendigste Andeutung darstellt. Er hat den Geist seines Gottes Rembrandt richtig erfaßt, ohne ihm ab-

gucken zu wollen, „wie er sich räuspert und wie er spuckt". Nie will er „ausführen", wie es das liebe Publikum so gern hat. Nie will er die Materie nachahmen und den Stoff vortäuschen. Nur andeuten soll die Linie den Sinn dessen, was der Künstler innerlich erschaut hat.

Badende Jungen. Dies Problem hat ihn in Gemälden, sowie in der Radierung immer wieder beschäftigt. Auch das ältere Blatt der badenden Jungen ist eine einfache Strichradierung, in mehreren Etappen geätzt. Das spätere Blatt, welches ein ähnliches Problem in ganz anderer Weise behandelt, beschränkt sich weit mehr noch nur auf die Andeutung. Der Hintergrund ist ganz zart geätzt, und die Schatten der Jungen am Strande bilden den kräftigsten Ton.

Liebermann liebt es, nachdem ein solches Blatt fertig radiert ist, durch Abdecken mit Lack noch alles Überflüssige zu entfernen, damit wirklich nur die allernotwendigste Andeutung sichtbar bleibt. Und dieses famose Abdecken vor dem Ätzen bildet einen ganz besonderen Reiz der Radiertechnik. Das Blatt bekommt dadurch eine große Frische und Einfachheit (während, wenn man auf einer Zeichnung überflüssige Linien wegradiert, die Klarheit der Arbeit zu leiden pflegt).

Es ist ganz fabelhaft, mit welcher Lebendigkeit die verschiedenen Phasen des Anziehens bei diesen Jungens durch wenige Striche angedeutet sind!

Es gibt immer noch Leute, die meinen, Liebermann zeichne nicht „genau" genug, das sehe alles nur so „flüchtig hingeworfen" aus. Diese Leute bitte ich nur, auf unserem Blatt einmal zu prüfen, wie jeder von den Knaben auf seinen Füßen steht. Jeder anders! Und gerade in der Art und Weise, wie es die



Max Liebermann — Badende Jungen



Max Liebermann

Polospieler



momentane Bewegung als einzig richtig gebietet. Köstlich ist's, wie der Junge ganz rechts auf dem einen Bein balanciert und hin und her zu schwanken scheint. Man sieht ordentlich, wie der dritte Junge von links vor Kälte zittert.

Polospieler. Auch dieses Spiel rasender Bewegung hat Liebermann lange und immer wieder beschäftigt. Über das Blatt ist zu bemerken, daß es eine geätzte Strichradierung ist, die hauptsächlich in den Lüften und in den großen Schatten des Vordergrundes stark mit der kalten Nadel überarbeitet wurde. Wie prachtvoll ist das Galoppieren angedeutet, z. B. bei dem Gaul hinten ganz rechts. Wo wir auch hinblicken, überall ist die Bewegung von Pferd und Reiter harmonisch.

Simson und Delila. Eine ganz andere Darstellung, als diejenige, die wir aus dem bekannten Gemälde in Erinnerung haben. Liebermann hatte dasselbe Motiv auf einer anderen Platte radiert, die er dann aber als nicht durchweg gelungen verworfen hat. Dafür ist die vorliegende Radierung in jeder Beziehung vollkommen. Das Blatt ist in zwei Etappen geätzt: Der Körper der Frau ganz leicht, das Haar und die Tiefen in ihrem Gesicht und alles andere kräftig schwarz. Wie fabelhaft ist die katzenartige Bewegung dieses Weibes, das direkt nach der Natur auf die Platte gebannt wurde! Wir empfinden die weichen und runden Formen, wir fühlen Luft und Atmosphäre. Wir sehen den schweren, kraftvollen Körper des schlafenden Hünen und hören seine ruhigen, tiefen Atemzüge. Ja, und was hören und sehen wir nicht noch alles! Und wir haben doch nur ein Blatt in der Hand, das mit wenigen Kritzeln bedeckt ist. So offenbart sich die suggestive Macht von Liebermanns Hand.

Die im Originalabzug beigegebene Radierung ist im Zusammenhang mit einigen anderen Blättern aus der Amsterdamer Judengasse entstanden. Das Problem des lebendigen Gewimmels dieser weltbekannten Straße, in der Rembrandt so lange wohnte, ist auf diesem Blatt wie auf vielen anderen in staunenswerter Vollkommenheit gelöst. Wieder nur Hieroglyphen, doch sehen wir das ganze wimmelnde Leben vor unserem Blicke erstehen ..... Die Platte wurde ebenfalls in zwei Etappen geätzt und blieb ohne weitere Überarbeitung; sie hat darum auch die Frische eines direkt nach der Natur niedergeschriebenen Eindruckes.

MAX KLINGER (zu S. 45 u. 109)

geb. 1857 zu Leipzig-Plagwitz lebt daselbst.

Kaum kann man sich größere Gegensätze denken als Klinger und Liebermann, und doch marschieren beide friedlich zusammen als Führer der zeitgenössischen Kunst Deutschlands.

So originell Klinger auch in all seinem Schaffen ist, so hat er doch nichts an sich von dem, was man sich gewöhnlich unter einem vermaledeiten „Sezessionisten" vorstellt. Und es ist uns heute unbegreiflich, wie es auch bei ihm so lange dauern konnte, bis er allgemein anerkannt wurde. Jetzt freilich zahlt man für seine Blätter horrende Preise, und mancher Probedruck wird mit einem braunen Lappen aufgewogen. Er ist der unbestrittene Großmeister der modernen deutschen Graphik. Seine meisterhaften Cyklen von Radierungen, in denen er das Tiefste gegeben hat, was das deutsche Gemüt bewegt, sind so bekannt, daß ich hier darauf verzichten darf, etwas daraus vorzuführen. Ich muß mich des knappen Raumes wegen mit zwei Blättern begnügen, die außer ihrem geistigen Gehalt ein besonderes technisches

Max Liebermann

Simson und Delila



Interesse bieten. (Vergleichen Sie hierzu bitte die beiden Radierungen von Goya, um dessen Einfluß auf Klinger festzustellen.)

„B r o t a r b e i t“; mit souveräner Beherrschung der Technik in reiner Aquatintamanier ausgeführt; man kann deutlich das immer wiederholte Abdecken mit dem Pinsel und Weiterätzen der dunkleren Stellen verfolgen. Das Blatt ist mit genauester technischer Sorgfalt gearbeitet, doch ist der geistige Gehalt durch die Vollendung nicht beeinträchtigt. Mit tiefem Mitleid betrachten wir diesen Künstler, dem die Göttin als Vision erscheint, während ihn beim dürftigen Mahle das Beschämende der Brotarbeit niederdrückt.

S c h l ä f e r u n d f ä c h e l n d e r G e n i u s. Die Stimmung eines Traumes ...... Dabei ist jede Einzelheit auf diesem Blatte sorgfältig ausgeführt (z. B. die Maserung des Holzes). Es ist eine geätzte Strichradierung, deren schöne dekorative Wirkung durch einen zart verlaufenden Aquatintaton vollendet wird.

Ich bitte Sie, die herrlichen Klingermappen des Kupferstichkabinetts anzusehen, damit sich Ihnen nicht nur die überragende geistige Größe, sondern auch die bewundernswerte Selbstdisziplin dieses Meisters offenbare. Besonders interessant ist die flimmernde Wirkung der Lüfte, die wohl unter Anwendung des Nadelbüschels erreicht sein dürfte. Alle diese Blätter sind mit peinlichster Sorgfalt gearbeitet, und dennoch „geht ihm nie dabei die Puste aus“! (sit venia verbo.)

Obgleich die Werke Klingers so schön sind, daß es eigentlich verfehlt wäre, einzelne herauszugreifen, möchte ich doch auf das großartige Denkmal hinweisen, daß er dem Empfinden des musikalisch Schaffenden in dem Cyklus der Brahmsphantasieen gesetzt hat.

HANS THOMA (zu S. 181)

geb. 1839 zu Bernau (Schwarzwald), lebt in Karlsruhe i. B.

Hans Thoma, der lange Verkannte, erklomm erst mit 50 Jahren den Gipfel des Ruhmes und lebt jetzt in Karlsruhe. Außer zahllosen Lithographien existiert von ihm auch eine Reihe von Radierungen, in denen das Gemüt des lieben deutschen Meisters sich in der ihm eigentümlichen einfachen Formengebung ausspricht. Alle diese Blätter rufen in uns die Suggestion einer reinen und klaren Seele, eines schönheitsdurstigen, kindlichen Gemütes hervor.

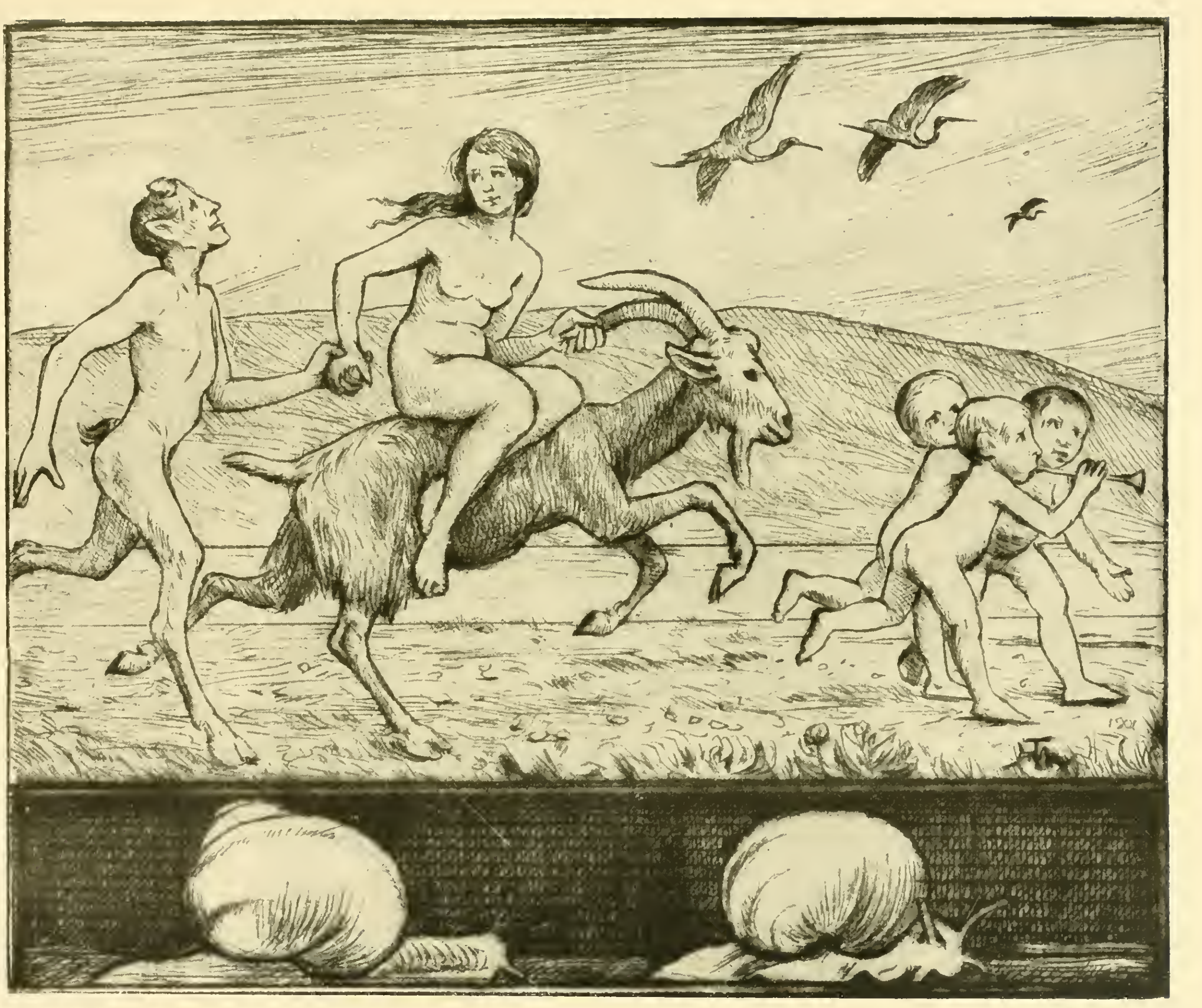
Das hier reproduzierte Blatt ist nach Thomas Mitteilung Kaltnadelarbeit, und zwar auf vernickeltem Zinkblech ausgeführt. Thoma schrieb mir darüber:

„Ich kam aus Zufall darauf; es war mir bequem, als es sich ein klein wenig bewährte, und so blieb ich dabei — da das Radieren bei mir doch nur eine vorübergehende Episode sein konnte.

Ich hatte ein paar Kupferplatten geätzt, da fiel mir ein glänzendes Blech, das in der Haushaltung zu wer weiß was für einem Zweck vorhanden war, in die Hände.

Es war vernickeltes Zinkblech, und ich kratzte mit der Nadel darauf herum. Das, was daraus entstand, eine kleine Landschaft, ließ ich drucken, und es war gar nicht übel als Druck. Nun hatte ich eine Abneigung gegen das Ätzen, und so kratzte ich alle meine Zeichnungen mit der Kaltnadel in solches Blech.

Es handelte sich ja bei mir nicht um viele Abdrücke, aber doch sah ich gleich, daß eine solche Platte, dank des Nickelmantels, der durchkratzt war, unvergleichlich viel mehr Abdrücke aushielt, als eine bloße Zinkplatte.



Hans Thoma — Kaltnadelradiernug



Ja, es schien mir bald, als ob spätere Abdrücke, nachdem schon 50 bis 100 gemacht waren, eher besser wurden als schlechter. So scheint es mir, daß wohl etwa 200—300 Abdrücke von einer solchen Nickelzinkplatte gemacht werden könnten.

Der leiseste Ritz im Nickelmantel druckt sich mit; aber jedenfalls ist es besser, die Nickelschicht ganz zu durchschneiden, ins Zink hinein.

Ich habe auch zufällig entdeckt, daß der Nickelmantel unempfindlich gegen Säure ist, und daß man mit schwacher Säure ins Zink hineinätzen kann, wo der Nickel — wie die Asphaltschicht auf das Kupfer wirkt. Zur größeren Sicherheit, wenn ich ätzen wollte, habe ich die Platte zuerst noch mit einem dünnen Asphaltlack mit dem Pinsel überzogen; dann kann man leicht ätzen. Aber vielleicht ist die Kaltnadel doch das richtigste dafür. Verstählung scheint mir nicht nötig zu sein, da Nickel sehr hart ist."

Bei genauerer Betrachtung sieht man, daß in diesem Blatt fast durchgehend der Grat stehen gelassen wurde, wodurch die Herbheit des Striches sehr gemildert wird. Die Wirkung des Grates mit der „Barbe" kann man an vielen Stellen, z. B. an dem Monogramm, beobachten.

Die vernickelte Zinkplatte ist besonders dadurch angenehm zum Arbeiten, weil man die Zeichnung, die man ausführt, positiv sieht.

FRITZ BÖHLE (zu S. 81)

geb. 1873 zu Emmendingen, gest. 1916 in Frankfurt a. M.

Fritz Böhle folgt Thoma auf manchem Wege, und auch Dürer und Hans von Marées sind ihm geistige Führer; und doch steht er trotz dieser Einflüsse wie eine Eiche, dem Boden der deutschen

Heimat entsprossen, fest und knorrig da. Er ist ohne Frage der „deutscheste" aller deutschen Maler. Seine Radierungen, besonders die der neueren Zeit, rufen in uns die Vorstellung monumentaler Erzbilder wach.

Wuchtiger noch als in seinen Gemälden spricht sich seine starke Persönlichkeit in den Radierungen aus. Er hat früher Blätter von außerordentlich großen Dimensionen und raffinierter Technik geschaffen und erreicht jetzt mit sparsamen, kraftvoll modellierenden Linien eine Wirkung, die an Stärke kaum zu überbieten ist. Sein Gebiet ist freilich nicht die Beweglichkeit moderner Impressionisten, und auch, wenn er die Arbeit schildert, zeigt er gern die behagliche Ruhe. Die beiden „B a u e r n" wohl Vater und Sohn, die ein Bäumchen pflanzen, sind eines seiner schönsten Blätter. Die ganze Darstellung ist mit einfachen Strichen radiert und einmal kräftig geätzt.

LEOPOLD, GRAF VON KALCKREUTH (zu S. 115)
geb. 1855 zu Düsseldorf, lebt in Eddelsen bei Hittfeld.

Auch seine graphischen Blätter zeigen die Größe der Auffassung und die Weite des Horizontes, die wir auf seinen Gemälden bewundern.

Das vorliegende schöne Blatt, „W o l k e n" benannt, ist in seinem größten Teil eine Vernis mou-Arbeit, nur die schrägen Striche rechts oben sind mit der kalten Nadel geführt. Ein besonders schönes Blatt aus Kalckreuths graphischem Werk ist auch das Porträt von Schillers Schwiegersohn, dem alten Gleichen-Rußwurm, dem Vater des Malers.



Willy Jaeckel Sebastian



HEINRICH LUDWIG, FREIHERR VON GLEICHEN-RUSSWURM (zu S. 43)

geb. 1836 zu Schloß Greifenstein, gest. 1901 zu Weimar.

In seinen idyllischen Gemälden wie in seinen Radierungen ist die Poesie seines Großvaters lebendig, und es ist keine „geistvolle Phrase“, wenn ich meine, daß ein solches Blättchen an die Stimmung manches Schillerschen Gedichtes erinnert. Ohne auf Einzelheiten einzugehen, begnügt sich Gleichen-Rußwurm stets damit, in impressionistischer Weise einen Eindruck, den er auf Spaziergängen in Wald und Feld empfangen, wiederzugeben.

Die wenigen starken geätzten Striche rufen in uns die Vorstellung der friedlich heimziehenden Herde hervor; ohne viel Aufwand von Ton und Stimmung atmet das Blatt den Duft und die Poesie der abendlichen Landschaft. Gleichen-Rußwurm hat übrigens das sogenannte Aussprengverfahren (Reservage) häufig angewendet. Wenn Sie Gelegenheit haben, sehen Sie sich die schöne Sammlung seiner Radierungen im Berliner Kupferstichkabinett an.

FRANZ VON STUCK (zu S. 73)

geb. 1863 zu Tettenweiß (Niederbayern); lebt in München.

Der bayerische Bauernjunge hat es weit gebracht, sogar bis zum Adel. (Dafür lebt er freilich auch in München und nicht in Berlin, wo selbst ein Menzel erst 80 Jahre werden mußte, um diese Stufe irdischer Vollkommenheit zu erreichen.) Der Hand von Stuck entstammen nur wenige Radierungen, die Stoffe aus seinen Gemälden in charakteristischer Weise wiedergeben.

Die k ä m p f e n d e n F a u n e sind reizvoll in der Einfachheit der zeichnerischen Mittel, mit denen ein kraftvoller Beleuchtungseffekt erzielt wird.

WALTER LEISTIKOW (zu S. 189)

geb. 1865 zu Bromberg, gest. 1908 zu Berlin.

Der so früh verstorbene Meister hat eine kleine Zahl von Radierungen geschaffen, die meistens in der Art seiner stilisierenden Epoche gehalten sind und große Baumgruppen und Wiesenflächen mit einfachen Strichlagen zusammenfassen. Er erreicht darin eine starke Wirkung, kann aber nicht immer eine leichte Härte vermeiden. Das vorliegende Blatt ist eine einfache geätzte Strichradierung.

PAUL BAUM (zu S. 85)

geb. 1859 in Meißen, lebt in Cassel.

Baum ist als Maler der hervorragendste Vertreter der neoimpressionistischen Malweise in Deutschland. Er lebte viele Jahre in dem malerischen Dorfe St. Anna Termuiden bei Sluis an der holländisch-belgischen Grenze. Seine ehrliche, intime und kraftvolle Zeichenkunst führte ihn der Radierung in die Arme; und seine Radiernadel schuf bereits eine ganze Anzahl landschaftlicher Blätter. Die meisten von diesen sind in einfacher Ätzmanier hergestellt und nur leicht hie und da mit der kalten Nadel ergänzt, wie die diesem Buche im Originalabzug beigegebene Radierung. Seine biedere deutsche Malernatur ist zwar von französischer Technik beeinflußt, sieht aber vollkommen von dem ab, was man gewöhnlich unter Impressionismus versteht. Er bestrebt sich, die Natur vorurteilsfrei, wie er sie sieht, wiederzugeben; und es gelingt ihm, da er so innig mit seinem geliebten Erdenwinkel verwachsen ist. Das reizende Motiv des in Autotypie wiedergegebenen Blättchens stellt seine

Walter Leistikow

Dänische Landschaft





Richard Winckel — Geäst am See

erste Radierung dar. Sie ist ohne technische Kniffe einfach gezeichnet, und man sieht daran, daß es zur Ausübung der Radierung keiner großen handwerklichen Vollendung bedarf, wenn man nur gut zeichnen kann.

KARL KOEPPING (zu S. 35)

geb. 1848 zu Dresden gest. 1914 in Berlin.

In unserer Zeit, wo die meisten Reproduktionsverfahren, wie z. B. die Photogravüre einen staunenswerten Gipfel von Vollkommenheit erreicht haben, ist eine Erscheinung wie die

Koeppings besonders wohltuend, denn sie zeigt uns, daß die mechanische Wiedergabe eines Gemäldes doch nicht dessen letzten Gehalt erschöpft. Man kann die Folge seiner meisterhaften Radierungen nach Rembrandt nicht oft genug betrachten ; er hat in jahrelanger Arbeit, mit liebevollster Hingabe jede Regung von Rembrandts Pinsel vor unsere Augen geführt. Und dank einer künstlerischen Vollendung, die sicher nicht zu übertreffen ist, spüren wir auf jedem Quadratzentimeter dieser Blätter Rembrandts Geist lebendig werden.

Legen Sie doch bitte mal eine noch so vollendete Gravüre neben eine Koeppingsche Radierung, und Sie werden den großen Unterschied auf den ersten Blick erkennen. Wo die Gravüre dunkle, tote Flächen gibt, sehen wir auf Koeppings Blatt lebende, samtene Tiefen. Wo die Gravüre Zufälligkeiten des Farbenauftrages übertreibt, führt uns Koepping zum eindringlichsten Verständnis eines jeden Pinselstriches.

Ich habe hier einen Ausschnitt seiner großen Radierung „Der Prediger Anslo tröstet eine trauernde Witwe“ (Kaiser Friedrich-Museum, Berlin) vorgeführt. So genau und sorgfältig jeder Fleck auf Rembrandts Bilde wiedergegeben ist, so kann man hier doch nicht von einer sklavischen Nachbildung reden. Es ist eine geistvolle, vom tiefsten Verständnis zeugende Übersetzung; und hätte Rembrandt ein Blatt, wie die Radierung nach den „Stalmeesters“ sehen können, er wäre gekommen und hätte dem treuen, hingebenden Verehrer dankbar die Hand gedrückt.



Käthe Kollwitz — Arbeiterfamilie

KÄTHE KOLLWITZ (zu S. 117 u. 193)

geb. 1867 zu Königsberg i. Pr., lebt in Berlin.

Sie ist eine von den Naturen, denen die Radiernadel das gegebene Instrument und die Kupferplatte das Feld ist, auf dem ihre außerordentliche zeichnerische Begabung am besten hervortritt. Ihre Nadel zittert nie — sie setzt ihre Striche scharf und bestimmt hin. Aber diese Linien sind tief empfunden, und man merkt ihnen das Mitgefühl mit dem traurigen Lose derer an,

die sie darstellen. Ihre Motive sind meistens eine Anklage gegen die kapitalistische Gesellschaftsordnung, und viele ihrer Blätter hallen wider von dem dumpfen Schrei des Proletariers. Nichts „Weibliches“ spricht aus diesen Blättern. Sie sprühen von Kraft und sind männlich, mitunter vielleicht allzu männlich.

Das kleine Blättchen, welches einen Arbeiter mit Familie und Kind darstellt, ist vor einer Reihe von Jahren in der Zeitschrift „Pan“ erschienen. Es ist eine Schilderung ruhigen Glückes und zeigt in wenigen meisterhaften Strichen die stille Zufriedenheit der Eltern. Wie entzückend ist die Naivität in Stellung und Ausdruck der Mutter; das Blatt hat eine feine, ruhige Stimmung; dabei schildert es eine realistische Impression und ist frei von jeder literarischen Sentimentalität.

Käthe Kollwitz bevorzugt in neuerer Zeit das Vernis mou-Verfahren, das sie mit all seinen Mannigfaltigkeiten zu sehr interessanten Wirkungen zwingt. Die auf die Sense gelehnte Bäuerin ist in diesem Verfahren gearbeitet und nur stellenweise durch einige Kaltnadelstriche vollendet. Der starke Effekt der grellen Beleuchtung ist vorzüglich herausgebracht, ohne doch den tiefen seelischen Ausdruck zu beeinträchtigen.

HEINRICH WOLFF (zu S. 101)

geb. 1875 zu Nimptsch in Schlesien, lebt in Königsberg i. Pr.

Heinrich Wolff, der als Lehrer der Graphik an der Akademie zu Königsberg wirkt, vereinigt in seinen Bildnissen eine flotte Technik mit sprechender Charakteristik. Er bevorzugt die kalte Nadel und das Roulette. Es ist interessant, an der Hand von Probedrucken das Entstehen seiner Arbeiten zu verfolgen.



Hermann Struck Polnischer Jude



Das Bildnis des Herrn mit der Brille, von dem die Reproduktion freilich nur eine schwache Vorstellung gibt, ist ein sehr instruktives Beispiel für moderne Schabkunst. Um die Möglichkeiten dieser Technik zu erkennen, ist es ganz amüsant,



Willi Geiger Stierkampf

ein solches Blatt von Wolff neben ein altes englisches Schabkunstblatt zu legen und beide zu vergleichen.

WILLI GEIGER (zu S. 197)

geb. 1878 in Schönbrunn bei Landshut, lebt in München.

Dieser temperamentvolle Graphiker, der Heimat von Stuck, Lenbach und Slevogt entstammend, kann auf ein stattliches

Oeuvre verweisen. Er hat eine Anzahl von Zyklen: „Seele“, „Liebe“, „Aphorismen“, „Stierkampf I und II“, ein Mappenwerk zu Dehmels „Verwandlungen der Venus“ und 5 Bände Exlibris veröffentlicht; fernen einen Zyklus von 40 kleinen Radierungen „Kreuzigung“. Er hat einen markigen, dabei von Bewegung zuckenden Strich, der fast „symbolisch“ genannt werden kann. Überhaupt sind seine meisten Blätter von rätselhafter Tiefe — seit kurzem scheint er sich vom Symbolismus ab- und einem gesunden Realismus zuzuwenden; so besonders im „Stierkampf“ und der „Kreuzigung“. Momentane Bewegung weiß er lebendig zu schildern.

Ganz famos ist seine geistvolle Art, den Raum durch originelle Verteilung von Flecken zu gliedern. Davon gibt unser Blatt ein gutes Beispiel; vor unsern Augen breitet sich hier die weite Fläche der sonnigen Arena.

ADOLF SCHINNERER (zu S. 195)

geb. 1876 in Schwarzenbach a. Saale, lebt in München.

Adolf Schinnerer ist gegen die Vermischung verschiedener Techniken und strebt danach, den Natureindruck nur mit impressionistischen Strichen wiederzugeben. Er ist einer der feinsten landschaftlichen Graphiker. Seine kleinen, zarten, intim empfundenen Blätter sind echt deutsch in ihrer Stimmung. Ihm gelingt es mit einfachen und sparsamen Mitteln, das Gefühl heißer Sonne über sommerlichen Wiesenflächen, in denen kleine Bauernhäuser versinken, zu geben; doch auch die brennende Glut in den weiß strahlenden Straßen von Florenz weiß er auf kleinster Fläche überzeugend darzustellen. Er arbeitet meistens mit der kalten Nadel und druckt seine Platten selbst. Ein figürlicher Zyklus

Edvard Munch

Die beiden Mädchen und das Gerippe



seiner Hand erzählt in volkstümlicher Darstellung die Geschichte Simsons. Das Blatt, das wir in diesem Buche sehen, zeigt badende Männer in den verschiedensten Stadien der Bewegung.



Lesser Ury — Im Kaffee

WILLIAM UNGER (zu S. 33)

geb. 1837 in Hannover, lebt in Ober St. Veit.

Unger, der weitbekannte Altmeister der österreichischen Graphik, hat viele Schüler ausgebildet, und zahllose vortreffliche

Radierungen, meistens nach alten Meistern, entstammen seiner gewandten Hand. Vieles von ihm publizierte die so verdienstvolle und höchst beachtenswerte Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien. Besonders hervorragend sind die großen Radierungen „Titus“ nach Rembrandt und aus neuester Zeit die Wiedergabe von Rembrandts Selbstporträt des Wiener Museums. Beide Arbeiten erhielten die Mitglieder der obenerwähnten Gesellschaft als Prämienblätter. Das Helldunkel, sowie die transparenten Schatten im Gesicht sind bei dem hier abgebildeten Blatte besonders gut wiedergegeben.

FERDINAND SCHMUTZER (zu S. 123)

geb. 1870 zu Wien, lebt daselbst.

Einer alten Kupferstecherfamilie entstammend, beherrscht er die Kupferplatte mit derselben Leichtigkeit, wie ein anderer Bleistift und Papier handhabt. Für diesen geborenen Radierer scheint es keinerlei Schwierigkeiten zu geben.

Er hat eine Anzahl reizender, kleiner Radierungen in Rembrandtscher Art geschaffen, doch meistens wählt er große Formate. Ich führe hier sein bekanntes „Herrenbildnis“ vor. Dieses im Ausdruck ganz vorzügliche Porträt ist mit virtuoser Technik prachtvoll in die Platte geätzt. Schmutzer benutzt mit Vorliebe ungeschliffene Platten und erzielt dann durch stellenweises Herauspolieren der Lichter wirkungsvolle Effekte.

ERNST OPPLER (zu S. 203)

geb. 1867 in Hannover, lebt in Berlin.

Ernst Oppler lebte eine Reihe von Jahren in London, und der geistige Einfluß Whistlers klingt noch heute in seinen Gemälden und Radierungen an. Von geistvoller Beherrschung der gra-

phischen Techniken zeugen seine zahlreichen verschiedenartigen Blätter vom russischen Ballett, seine schnell hingeworfenen landschaftlichen Eindrücke und einige meist in nobler Kaltnadel-



Ernst Oppler — Lesendes Mädchen

arbeit ausgeführte Bildnisse, unter denen besonders das von Ferruccio Busoni hervorragt. Das hier abgebildete Blatt ist eine flotte Kaltnadelskizze nach der Natur.

EDVARD MUNCH (zu S. 199 u. 205)

geb. 1863 zu Löiten (Hedemarken), lebt in Christiania.

Mit Recht schätzt mancher Kunstfreund den so seltsam tief veranlagten genialen Norweger als Graphiker noch höher denn als Maler.

Über den Umfang seiner graphischen Tätigkeit kann man sich an der Hand des vortrefflichen Schieflerschen Kataloges informieren. Seine meisten Radierungen sind wohl ohne Vorzeichnung direkt auf die Platte gebracht, und demgemäß wendet er auch fast immer die kalte Nadel an.

Die im Original hier beigegebene Landschaft beschränkt sich auf die äußerste Andeutung. Der träumerische Zug der Linien hat etwas rührend Naives und Poetisches, und das Blättchen wirkt fast wie ein altes ernstes Volkslied, vom Munde eines Kindes gesungen. Es ist ganz in kalter Nadel ausgeführt.

Die Radierung „Die beiden Mädchen und das Gerippe" zeigt deutlich die köstliche Frische der unmittelbaren Niederschrift.

Die Akte sind meisterhaft gezeichnet. Man beachte hierbei an vielen Stellen die Wirkung des stehengelassenen Grates, z. B. die weiche Schwärze des Haares bei dem linksstehenden Mädchen.

Das andere Blatt, welches ein Mädchen im Hemd am Fenster zeigt (die Reproduktion gibt nur ein sehr schwaches Abbild), ist mit äußerst einfachen Mitteln hergestellt. Wie es scheint, wurde die ganze Platte zerkratzt, und aus dem sich hierbei ergebenden Tone wurden die hellen Lichter mit dem Polierstahl herausgeglättet. Dann wurden die Hauptlinien noch mit der kalten Nadel akzentuiert. Und so war das stimmungsvolle, in seiner Schlichtheit ergreifende Blatt fertig.



Edvard Munch　　　　　　Mädchen im Hemd am Fenster



Munchs Graphik hat auf den ersten Blick für die meiste Menschen etwas Abstoßendes, doch wer sich in diese überaus herben Dokumente tiefsten menschlichen Empfindens versenkt, wird manche Saite klingen hören: manus animam pinxit. Vom Psychischen ganz abgesehen, muß uns Munch als einer der größten lebenden Zeichner erscheinen.

CARL LARSSON (zu S. 209)
geb. 1853 in Stockholm, gest. 1919 in Sundborn.

Carl Larsson, dessen Kunst ausgesprochen schwedisch-national ist, ist weit und breit bekannt durch seine gemütvollen Darstellungen aus dem Leben der Familie; sein Name erweckt die Vorstellung heiterer, heller und farbiger Räume, in denen harmlose, glückliche Menschenkinder leben, denen das Dasein nur Freuden schenkt. Er hat auch eine Anzahl feiner Radierungen geschaffen, meistens weibliche Akte. Das Porträt Oscar Levertins, eine stark geätzte Nadelradierung, bei der die Wölbung der Formen durch Punkte erreicht ist, zeigt in ausdrucksvollen Linien den edlen jüdischen Rassetypus des schwedischen Schriftstellers.

FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES (zu S. 29 und 31)
geb. 1746 zu Fuendetodos in Aragonien, gest. 1828 zu Bordeaux.

Dieser dämonische Frauenliebhaber und Messerheld, der während seines langen Lebens mehrere seiner Mitbürger ins Jenseits befördert haben soll, führte die Radiernadel mit derselben Gewandtheit wie den Pinsel und die Klinge. In seinen wunderbaren Cyklen von Radierungen „Los desastros de la guerra“, „Los caprichos“, „Los proverbios“ und „Tauromaquia“, die uns eine ungeheuerliche, übermenschliche Phantasie enthüllen,

geißelt er mit monumentaler Satire die Schwächen seiner Zeit. Er selbst sagte von sich: „Meine Lehrmeister sind: die Natur, Velazquez und Rembrandt". Seine trotz aller Bizarrerie machtvolle Erscheinung bezeichnet den Pfad, der von Velazquez zu Manet führt.

Seine Radierungen sind meistens in einfacher Ätzmanier, unter Zuhilfenahme eines Aquatintatones hergestellt; technisch überaus interessant ist das in reiner Aquatinta ausgeführte Blatt des „sitzenden Mädchens". Es mutet fast wie ein moderner Holzschnitt an. Bei dem anderen Blatte kann man deutlich das Abdecken des Pinsels im Aquatintaton verfolgen; man sieht sogar bei der Kontur der oberen Figur, daß in der Hitze der Arbeit der Pinsel verschiedentlich über den Umriß hinausgeraten ist.

MARIANO FORTUNY (zu S. 152)

geb. 1839 zu Rëus in Catalonien, gest. 1874 in Rom.

Der als Maler und Zeichner so überaus geschickte Spanier zeigt in der Radierung des „Sitzenden Arabers", daß er auch auf der Kupferplatte zu Hause ist. Dieses Blatt gleicht einer auf der Metallplatte ausgeführten Federzeichnung. Der Effekt der Sonnenbeleuchtung ist in interessanter Weise wiedergegeben.

JOZEF ISRAELS (zu S. 62 u. 87)

geb. 1824 in Groningen, gest. 1911 im Haag.

Seit Liebermanns Artikel über Israels, der im April 1901 in der Zeitschrift für bildende Kunst erschien und den großen holländischen Meister so treffend charakterisiert, ist es ein schweres Ding, über ihn etwas Neues zu sagen.

Auch ich möchte mit Liebermann rufen: „Aber als ich mich nun an die Arbeit machte, sah ich ein, daß ich Israels viel zu sehr liebe, um über ihn schreiben zu können.“

Wirklich, lieber Leser, ich kann Sie nur bitten, diese wunder-



Carl Larsson — Oscar Levertin

volle Abhandlung, die auch in einem Sonderabdruck erschienen ist, nachzulesen; ich gestatte mir sogar, Ihnen den Rat zu geben, sie zweimal zu lesen, vielleicht so lange, bis Sie sie auswendig können. Dann aber werden Sie sich mehr Kunstverständnis angeeignet haben, als Ihnen das Studium mancher dickleibigen Kunstgeschichte bringen kann.

Wiederum sei es mir erlaubt, Liebermann zu zitieren: „Nur ein wirklicher Dichter könnte Israels ganz gerecht werden, denn Israels' Malerei ist ein Farbe gewordenes Gedicht, ein schlichtes Volkslied, kindlich, im biblischen Sinne einfältig, alles Gemüt, Empfindung und nochmals Gemüt!

„Israels sagte mir einmal: ‚Außer Millet gibt es keinen Maler, der so wenig zeichnen und malen konnte wie ich, und dabei so gute Bilder gemacht hat!"

„Mit anderen Worten: ‚Wie Millet ist auch Israels kein Talent, doch — ein Genie'. —"

Alle seine Radierungen haben den Zauber einer uns so lieben persönlichen Sprache. Sie sind kunstlos, fast ungeschickt. Keine akademische Regelmäßigkeit, keine liebevolle Sitzfleischausführung. Ebenso wie seine Bilder sind sie, wie Israels einmal treffend von sich sagte, wie in der Hypnose gemacht.

Besonders bei dem „Blinden Mann" hat man diese Empfindung, daß nichts vorher bedacht sei, sondern daß diese zitternden, ungelenken Striche wie von der Hand eines Träumenden gezeichnet seien. Wie unglaublich charakteristisch ist die Erscheinung des Blinden mit den wenigen gekritzelten Linien gegeben! Dieses Schlürfen auf unsicheren Füßen, dieses zitternde Tappen mit dem Stabe. Ja, die an der Mauer entlang tastende Hand dürfte so manchen der Apostel der Korrektheit zum Stirnerunzeln veranlassen!

Spielende Kinder am Strande. Wir kennen das Motiv aus manchem Bilde von Israels; und die traulichen, naiven Lieder, die er vom Leben der holländischen Fischerkinder singt, sind eins der schönsten Kapitel im Buche seiner Kunst.



Hans Purrmann Damenbildnis

Auch in diesem Blatte weiß er mit wenigen Linien alles zu sagen. Und wir spüren auf dem kleinen Raum die frische Luft und die unendliche Ferne des holländischen Meeres!

MARIUS A. J. BAUER (zu S. 213)
geb. 1864 im Haag, lebt in Aerdenhout.

Eine der feinsten Erscheinungen unter den zeitgenössischen Malern Hollands. Ein sympathischer Nachkomme Rembrandts.

Besonders die Darstellung des Orients gelingt ihm wie kaum einem Zweiten.

Wir sehen auf seinen Radierungen die strahlende Helligkeit, das Märchenhafte der reizenden Architekturen! Wie aus Tausendundeine Nacht mutet uns auch das vorliegende Blatt an.

Manche seiner Blätter sind in sehr großem Formate radiert.

JAMES Mc. NEILL WHISTLER (zu S. 71 u. 215)

geb. 1834 zu Lowell in Massachusetts, gest. 1903 in London.

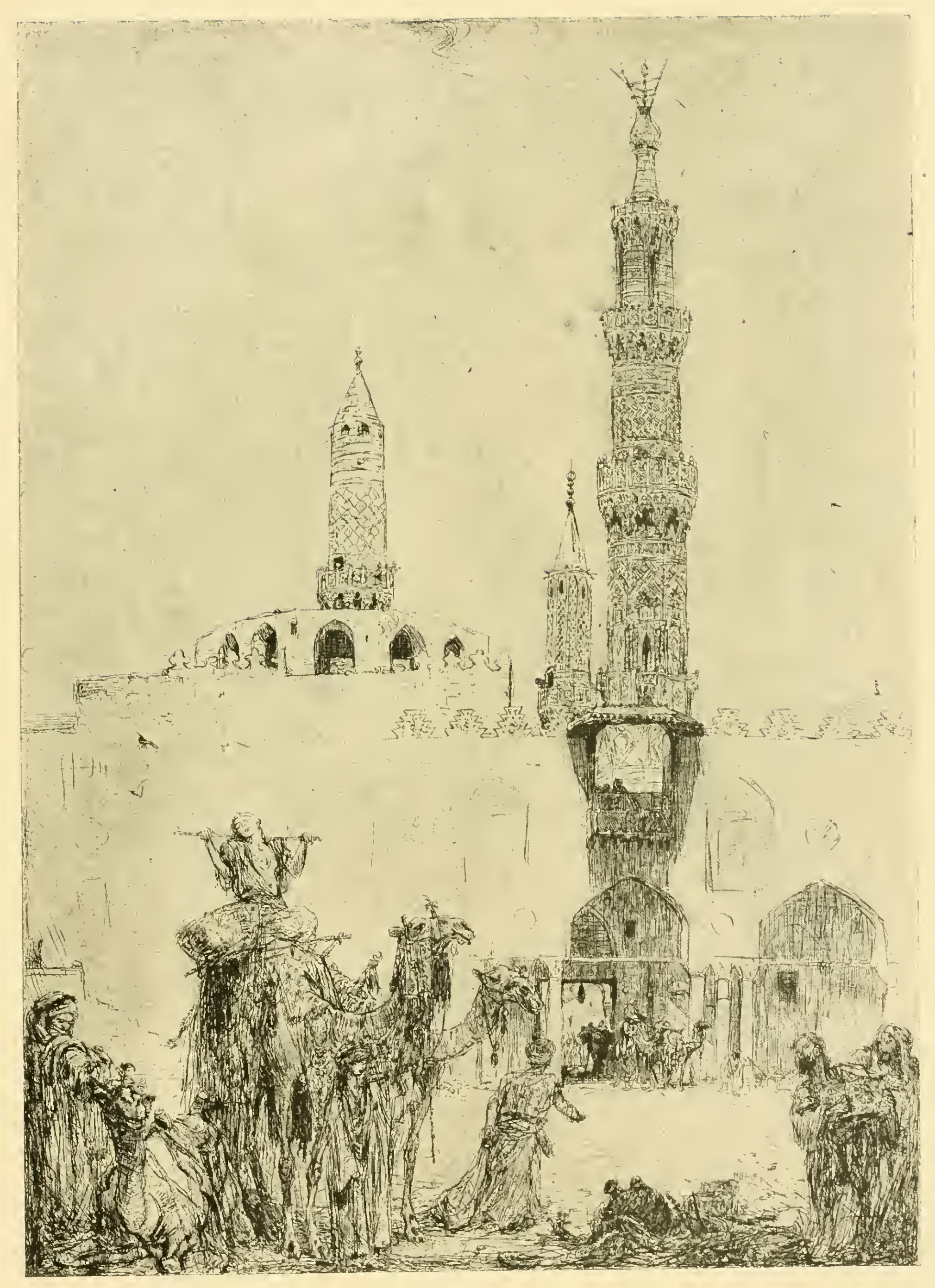
Whistler trug ein Monocle und führte fortwährend tiefgründige Dispute mit seinem Schneider über seine Kleidung. Auch war er ein häufiger Gast der englischen Gerichte — denn, wenn jemand irgendwas gegen ihn sagte, flugs eilte er zum Kadi! — — Und doch, trotz aller Schwächen war der eitle Amerikaner ein großer Künstler, der nachhaltigen Einfluß auf den Geschmack seiner Zeit ausübte.

Um den Kern seiner Kunst zu erkennen, sollte man ihn mit Liebermann vergleichen. Während dessen Bilder der Ausdruck des innerlich Erschauten sind, stellen sich uns Whistlers Werke als ein Extrakt eines nicht zu überbietenden technischen Raffinements dar, das wohl den Gipfel des Geschmacks bedeutet.

Die Disziplin und Knappheit seiner Ausdrucksweise zwingt uns zur größten Bewunderung. Fast hat er es so weit gebracht, daß wir Venedig mit seinen Augen sehen.

Betrachten wir eins seiner unendlich feinen und reizvollen Blättchen, so entsteht vor unseren Augen der ganze seltsame Zauber der Lagunenstadt. Das Wasser ist nur mit ein paar Linien gezeichnet, aber es ist flüssig und tief. Der Strich ist nicht gerade lebendig, aber doch pikant und suggestiv. Diese berühmten Radierungen sind übrigens mit großem Raffinement und unter reichlicher Anwendung von Ton gedruckt.

Whistler liebte es, die Radierungen dicht abzuschneiden, so daß gar kein weißer Rand blieb. Ohne gerade wie er allzugroßen Wert auf solche Äußerlichkeiten zu legen, wird man zu-



Marius Bauer

Orientalische Landschaft





James Mc. Neill Whistler — Lesendes Mädchen

geben müssen, daß das Blatt dadurch einen intimeren Charakter bekommt. Selbst die kleinen Blätter dieser Serien werden jetzt mit enormen Preisen bezahlt.

Lesendes Mädchen. Wie man an der regelmäßigen und sorgfältigen Strichlage erkennt, ist dies eine seiner früheren Radierungen. Besonders fein gezeichnet ist die Hand. Wir glauben, in diesem Blatte vielfach die Arbeit der kalten Nadel zu spüren.

SEYMOUR HADEN (zu S. 120)

geb. 1818 in London, gest. 1910 daselbst.

Er ist der Schwager Whistlers, mit dem er sich furchtbar verkrachte, aber erst, nachdem er, der früher Arzt war, von ihm zur Ausführung der Radiertechnik angeregt worden war.

Treu den Spuren Rembrandts folgend, hat er viele schöne und geschmackvolle Radierungen geschaffen.

DAVID YOUNG CAMERON (zu S. 255)

geb. 1865 in Glasgow, lebt in London.

Wie alle englischen Radierer, die ja auf einer alten graphischen Kultur fußen, beherrscht er die Technik in souveräner Weise; wobei nicht zu verkennen ist, daß er wie so mancher andere stark von Whistler beeinflußt wurde.

FRANK WILLIAM BRANGWYN (zu S. 217)

geb. 1867 in Brügge, lebt in London.

Seine Blätter sind meistens architektonische Darstellungen in sehr großem Format.

Er liebt die großen, geraden Linien und gewinnt sogar einem aus Hunderten von Balken bestehenden Baugerüst malerische Reize ab. Die hier abgebildete Radierung „La Ziza" kann, trotz ihrer starken Verkleinerung, einen guten Begriff von Brangwyns Kunst geben.

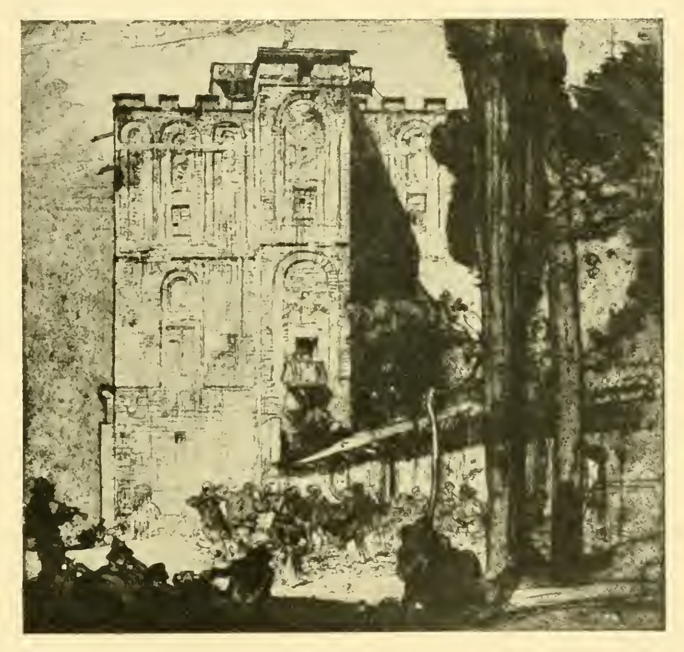
Die Platte wurde so stark geätzt, daß die dunkelsten Linien ganz als Relief hervorragen. Das Blatt ist mit reichlichem Ton gedruckt, aus dem die Helligkeit des Hauses herausgewischt wurde.

MUIRHEAD BONE (zu S. 219)

geb. 1876 in Partick bei Glasgow, lebt in London.

Einer der künstlerischsten unter allen englischen Radierern, ein Meister in der Kaltnadeltechnik.

Auch unser Blatt ist hauptsächlich mit der kalten Nadel gearbeitet; bei näherer Betrachtung sehen wir überall die weiche Wirkung des Grates.



Frank Brangwyn — La Ziza

ALFRED EAST (zu S. 80)

geb. 1850 in Kellering, lebt in London.

East radiert meist in großem Format stark dekorative Landschaften, die außergewöhnlich kräftig geätzt sind.

Das hier abgebildete Blatt ist ein Probedruck, auf dem verschiedene Partien noch nicht „ausgeführt" sind.

HUBERT VON HERKOMER (zu S. 129)

geb. 1849 in Waal bei Landsberg in Bayern, gest. 1914 in London.

Der bayerische Bauernsohn hat sich in früher Jugend so anglisiert, daß er durchaus unter die Engländer zu rechnen ist.

Wie oben erwähnt, hat Herkomer sich eine eigene Technik, die Herkotypie, gebildet.

An dem Bildnis des Lord Roberts sehen wir, daß damit tatsächlich der vollkommene Eindruck eines Gemäldes oder einer Tuschzeichnung zu erreichen ist.

ALPHONSE LEGROS (zu S. 121)

geb. 1837 bei Dijon, gest. 1911 in Watford bei London.

Auch dieser Franzose, der mehr als vier Jahrzehnte in London lebte, muß zur englischen Radiererschule gerechnet werden.

Seine Werke sind großzügig, nobel und stimmungsvoll.

Eines seiner monumentalsten Blätter ist der am Wege verschmachtende „Landstreicher". Die harmonische Darstellung der Natur und des Menschen vereinigen sich hier zu einem erschütternden Eindruck.

JEAN FRANCOIS MILLET (zu S. 97)

geb. 1814 in Greville b. Cherbourg, gest. 1875 in Barbizon.

Das Blatt von der Hand des großen Meisters der Barbizonschule, welches ich hier vorführe, dürfte wohl wenig bekannt sein.

Wie es scheint, ist es unmittelbar nach der Natur in die Platte geritzt.

Es ist durchweg kalte Nadel, was man sofort an der eigenartigen Wirkung des Grates erkennt. Eine köstliche impressionistische Frische ist ihm eigen, und es sieht so aus, als ob es erst gestern entstanden wäre.

Muirhead Bone

Ayr Prison



JEAN BAPTISTE CAMILLE COROT (zu S. 223)
geb. 1796 in Paris, gest. 1875 daselbst.

Es dürfte nicht allgemein bekannt sein, daß der Schöpfer der



Hans Meid — Der barmherzige Samariter

feinen, silbrigen Stimmungen auch die spröde Stahlnadel zu meistern wußte.

Die hier vorliegende Landschaft von poetischem Reiz mutet uns wie eine schnell hingeworfene Skizze an. Nur die Wolken sind vielleicht ein wenig ängstlich und zu plastisch.

EDOUARD MANET (zu S. 65 u. 256)

geb. 1832 in Paris, gest. 1883 daselbst.

„O l y m p i a“, eine graphische Übersetzung seines berühmten Gemäldes (es existiert hiervon noch eine andere Platte, in der Zeichnung ziemlich übereinstimmend, aber leichter geätzt).

Wie unsere Abbildung zeigt, ist das Blatt mit starken, andeutenden, monumentalen Strichen gezeichnet und sehr kräftig geätzt.

Die kleine P o r t r ä t s k i z z e dürfte ein Unikum sein. Das Blatt, das sich im Berliner Kupferstichkabinett befindet, ist mit Aquarellfarbe angetuscht. Es zeigt in wenigen rassigen Strichen die Größe der Manetschen Anschauung.

CHARLES MERYON (zu S. 229)

geb. 1821 in Paris, gest. 1868 in Charenton.

Er war einer der ersten modernen französischen Radierer und führte, unter dem Mangel an Anerkennung leidend, ein trauriges Leben. In seinem sehr ungleichen Oeuvre finden wir manch deprimierende Brotarbeit. Doch hat er Blätter geschaffen, die an Größe zu den bedeutendsten der Graphik gehören, z. B. seine berühmte Darstellung von „Notre Dame“. Dieses seltene Blatt wird jetzt mit fabelhaften Preisen bezahlt.

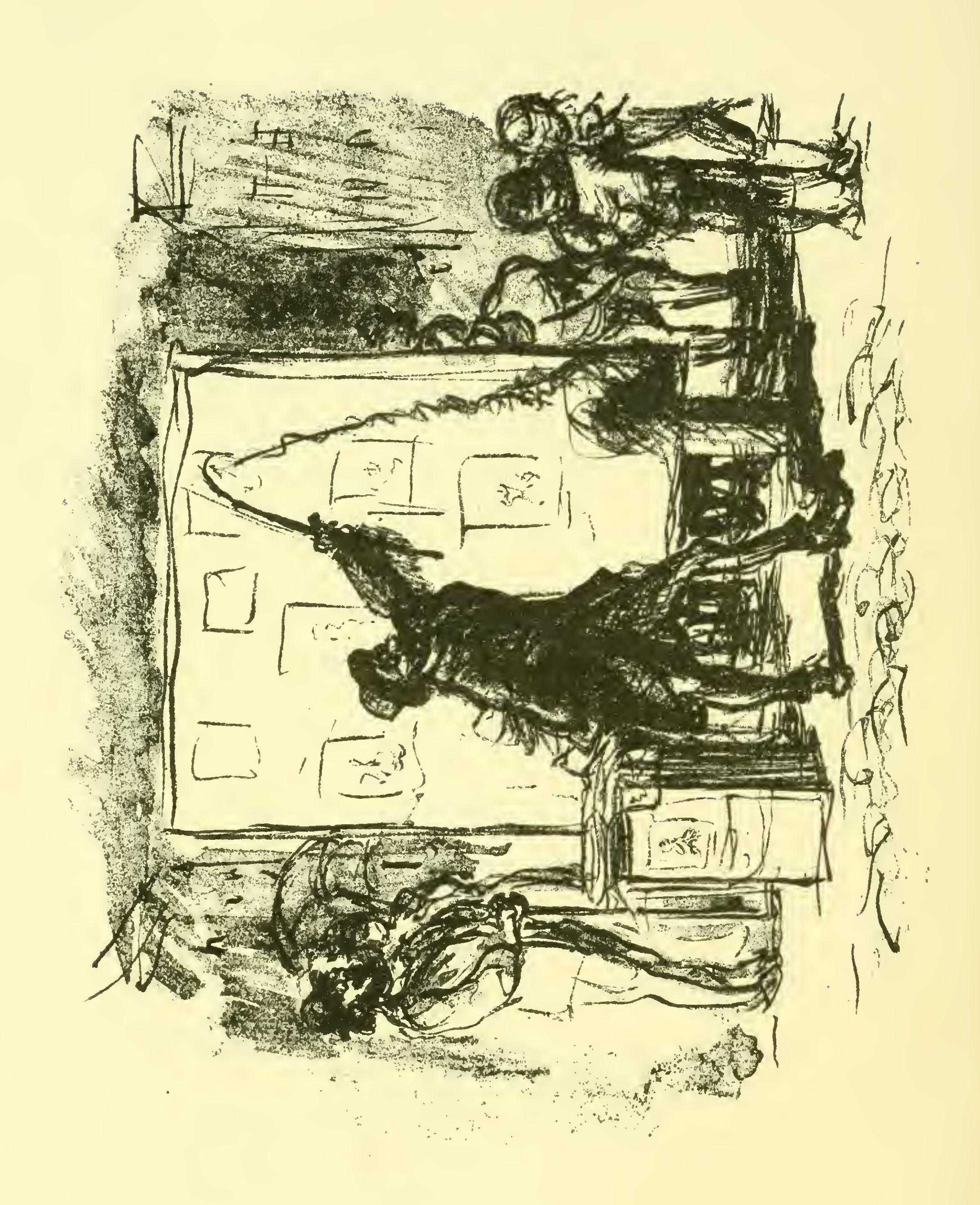
„D e r T e u f e l v o n N o t r e D a m e“, sehr originell in der Komposition, wird in seiner Wirkung vielleicht ein wenig beeinträchtigt durch die übertriebene Durchführung der Nebensächlichkeiten.

CAMILLE PISSARRO (zu S. 107)

geb. 1830 auf St. Thomas, gest. 1903 in Paris.

Ein entzückendes Blättchen, in dem sich Aquatinta und kalte Nadel zu schönster Wirkung vereinen.





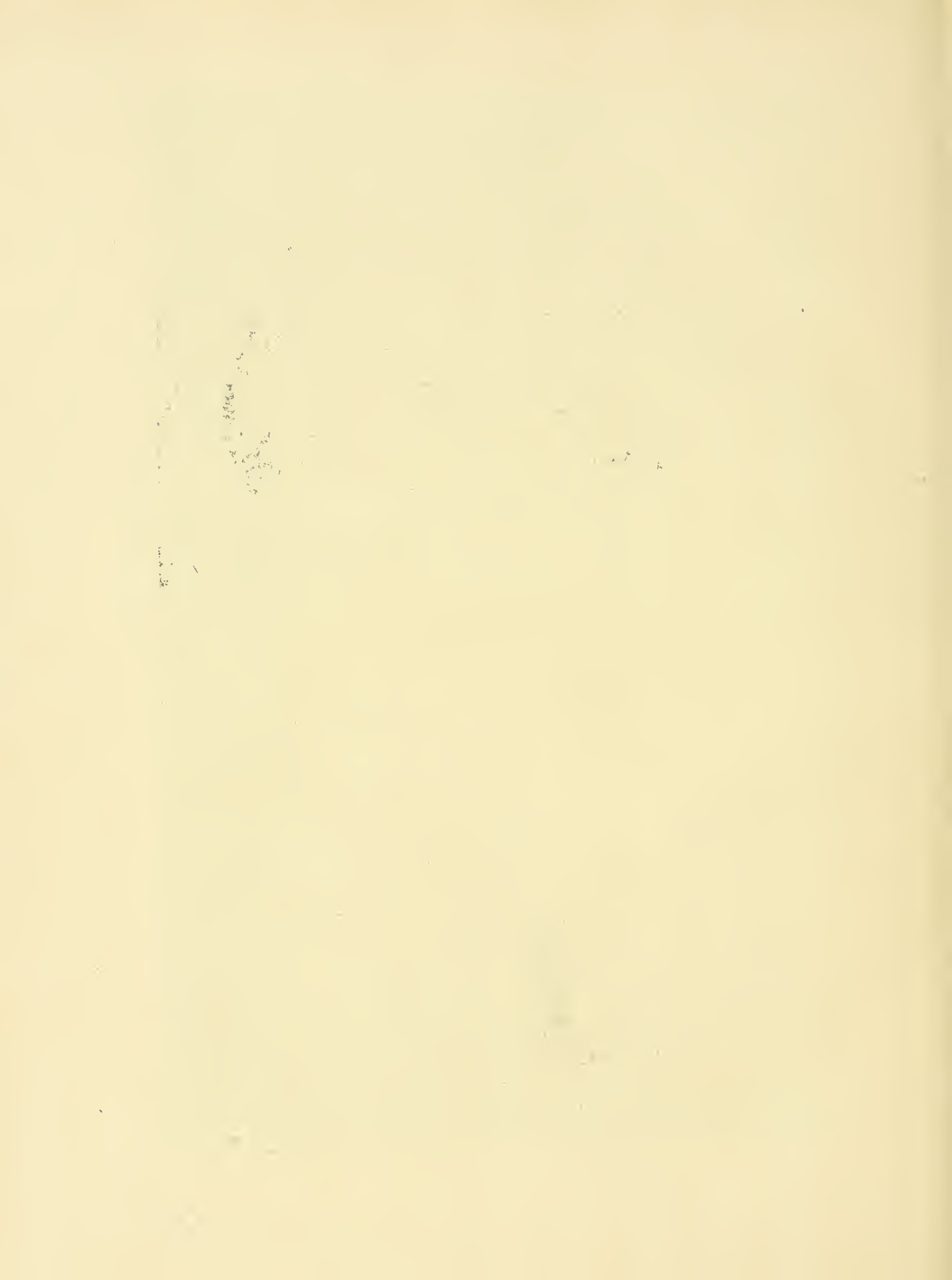


MAX SLEVOGT

DER BILDERMANN
ORIGINALLITHOGRAPHIE



Camille Corot — Landschaft



Wie fein sind die Tonwerte abgewogen, und wie kühn ist die Komposition in Linie und Fleckenwirkung. Der Eindruck der lichten Atmosphäre ist vorzüglich wiedergegeben.

AUGUSTE RODIN (zu S. 95)

geb. 1840 in Paris, gest. 1917 daselbst.

Der große Bildhauer hat einige interessante Kaltnadelblätter geschaffen. Das vorliegende Blättchen, das vorzügliche Qualitäten hat, ruft uns gewisse Zeichnungen von Michelangelo ins Gedächtnis.

JEAN FRANCISQUE RAFFAELLI (zu S. 132)

geb. 1850 in Paris, lebt daselbst.

Er bevorzugt die duftige Kaltnadeltechnik und weiß durch mehrfarbiges Einreiben der Platte reizende Wirkungen zu erzielen. Er strebt auch nicht etwa danach, den Effekt eines Gemäldes vorzutäuschen, sondern begnügt sich mit dem Eindruck einer Buntstiftzeichnung.

Im Gegensatz zu den interessanten, aber oft minderwertigen farbigen Radierungen mancher Franzosen, haben seine Blätter durchweg etwas vornehm Künstlerisches; es sind meistens luftige Impressionen, die uns die wundervolle Atmosphäre von Paris vorzaubern.

PAUL ALBERT BESNARD (zu S. 275)

geb. 1849 in Paris, lebt daselbst.

Die Hand dieses Hellmalers par excellence hat auch einige Folgen von Radierungen geschaffen, in denen er mit kluger Abtönung der Valeurs feine künstlerische Wirkungen erzielt. In unserem Blatte ist der Gegensatz des hellen künstlichen Lichtes im Vorraum zu den dunklen Schatten der Pferdeköpfe flott und wirkungsvoll herausgebracht. Es ist eine geätzte Strichradierung.

PAUL HELLEU (zu S. 104)
geb. 1861 zu Vannes, lebt in Paris.

Er ist ein Virtuos des Diamanten und der kalten Nadel.

Das hier abgebildete D a m e n p o r t r ä t ist ebenfalls Kaltnadelarbeit und zeigt im oberen Teile die interessante Wirkung des Grates.



Max Slevogt Liebeserklärung

FELICIEN ROPS (zu S. 113)
geb. 1833 in Namur, gest. 1898 in Essonnes.

Rops ist derjenige, der die Technik des Vernis mou am weitesten ausgebildet hat. Er hat es bis zu einer solchen Geschicklichkeit darin gebracht, daß manche seiner Radierungen eine leichte Ähnlichkeit mit Photogravüren haben.

Sein Hang zu erotischen, oft sogar obszönen Darstellungen vereinigt sich mit einer hohen zeichnerischen Begabung. Da sein Schaffen recht ungleich ist, kann man ein richtiges Bild

davon nur gewinnen, wenn man eine größere Sammlung seiner Radierungen durchblättert.

Sammler möchte ich bei dieser Gelegenheit darauf aufmerksam machen, daß Rops vielfach durch Photogravüren mit nachgemachter Unterschrift gefälscht wird. Er hat übrigens auch mit



Wilhelm Lehmbruck Mutter und Kind

der kalten Nadel viel gearbeitet. Das hier abgebildete Blatt ist ein reines Vernis mou.

LOVIS CORINTH (zu S. 100, 155 u. 231)

geb. 1858 zu Tapiau in Ostpreußen, lebt in Berlin.

In einer launigen Abhandlung „Wie ich das Radieren lernte" beschreibt Meister Lovis, wie er zur Graphik kam. Die Arbeit mit der Nadel reizte ihn schließlich dermaßen, daß er „die eklige Farbenschmiererei satt bekam und nur noch in der zeichne-

rischen Art weiterstudieren wollte". Seit jener Zeit entstanden so viele graphische Blätter seiner Hand, daß der 1917 erschienene Katalog bereits 246 Nummern aufweist. Karl Schwarz hat dieser Arbeit über Corinth eine treffende Charakteristik seiner Kunst vorangeschickt. Seit 1917 sind nun wiederum etwa 100 neue Lithographien und Radierungen von Corinth erschienen. Corinth's frühe Radierungen sind umfangreiche kompositionelle Blätter.

„Ich versuchte auch, die verschiedenen Arten der Radierung: Vernis mou und kalte Nadel. Das einzige, was ich auch bis jetzt nicht versucht habe, ist Aquatinta. Wenn die Zeit des Jungseins darüber hinweggegangen ist, wird es schwer, neue Versuche zu wagen." Seit Jahren beschränkt sich Corinth darauf, mit Kaltnadel andeutende Skizzen in die Kupferplatte zu zeichnen. Diese Kaltnadelblätter nun haben einen außergewöhnlichen Reiz des Momentanen. Der Strich ist gefühlt und gibt in seinem schwellenden Verlaufe die Suggestion weicher Formen. Diese Blätter, die meist wohl neben der malerischen Hauptarbeit als Studien oder Skizzen entstanden, haben wie wenige Radierungen den wundervollen Reiz unmittelbarster Niederschrift nach der Natur. Blätter, wie „Mann mit Helm" und „Bogenspanner" haben nichts von gewollter Komposition, und doch fügt sich eine Skizze neben die andere zu einem harmonisch belebten Studienblatte. Es ist erstaunlich und im höchsten Maße bewundernswert, wie er mit ganz wenigen Linien eine volle Plastik der Formen erreicht.

In neuerer Zeit hat sich Corinth mit größtem Erfolge auf dem Felde der farbigen Lithographie betätigt, wovon die beiden Bücher „Das hohe Lied" und „Judith" Zeugnis ablegen.



Charles Méryon

Der Teufel von Notre Dame



HANS MEID (zu S. 75 u. 221)

geb. 1883 in Pforzheim in Baden, lebt in Berlin.

Jedes Blatt dieses Künstlers, eines unserer besten neueren Radierer, hat einen interessanten und persönlichen Charakter. Meid verfügt über eine bedeutende kompositionelle Begabung. Man



Lovis Corinth — Weibliche Akte

könnte sagen, daß er Gemälde in Form graphischer Impressionen radiert. Sein Material ist meistens die vernickelte Zinkplatte.

„Meine Radierungen sind in der Mehrzahl Kaltnadelarbeiten, die tiefen dunklen Partien sind mit dem Grabstichel gearbeitet. Ich entwickle das ganze Bild von Anfang an auf der Platte (im Gegensatz zu der meist üblichen Arbeitsweise, die mehr oder weniger im Kopieren einer vorhandenen fertigen Zeichnung be-

steht). Die Kaltnadeltechnik ziehe ich der Ätzung deshalb vor, weil diese Technik, so primitiv sie an sich ist, eine viel größere Differenzierung des Striches ermöglicht als die Ätztechnik, die sich oft mechanisierend zwischen die Intention und das erzielte Resultat schiebt. Allerdings gibt das Ätzen wiederum Möglichkeiten, die der kalten Nadel versagt sind. Man kann vielleicht die Kaltnadelradierung mit dem Violinspiel und die Ätztechnik mit dem Klavierspiel vergleichen.

Aber auch beim Radieren mit Ätzen gehe ich absolut von der Platte aus, indem ich entweder die Zeichnung auf das blanke Kupfer anradiere, dann einen durchsichtigen flüssigen Grund auftrage, darauf das Bild weiter treibe und in verschiedenen Abstufungen ätze oder auf die grundierte Platte mit dem Pinsel und flüssigem Ätzgrund mein Bild entwerfe. Die erstere Methode hat den Nachteil, daß das Arbeiten auf dem durchsichtigen Grund die Augen sehr anstrengt."

RICHARD WINCKEL (zu S. 191)

geb. 1870 zu Berleburg in Westfalen, lebt in Magdeburg.

Winckel ist einer der vielseitigsten Graphiker im deutschen Vaterlande. Fast in jedem neuen Blatte, das er schafft, stellt er sich irgend ein neues technisches oder künstlerisches Problem. Er ist auf dem lithographischen Stein ebenso gewandt wie auf der Kupferplatte, er kennt und benutzt alle Möglichkeiten des Druckverfahrens, er beherrscht alle erdenklichen Instrumente; und doch kämpft er unermüdlich weiter und ringt dem Material neue Ausdrucksformen ab.

Am häufigsten begegnen wir in seinen Werken seinem eignen charaktervollen, bärtigen Kopf. So gibt es eine Fülle von Selbstporträts mit den verschiedensten seelischen Ausdrücken.



Jakob Steinhardt　　　　Polnischer Jude

Seine Kunst hat etwas Urdeutsches, sie ist ehrlich, aber nirgends nüchtern und stets persönlich.

Die Radierung „Geäst am See" ist mit dem Taschenmesser auf die Kupferplatte radiert und kräftig geätzt.

HERMANN STRUCK (zu S. 49, 59, 79, 125, 195, 235, 270)
geb. 1876 in Berlin, lebt daselbst.

Am Grunewaldsee. Das Blatt ist eine einfache Radierung in Ätzmanier mit etwas Kaltnadelarbeit. Der Ton, der

das Ganze weich erscheinen läßt, ist nicht in der Platte, sondern nur Druckerton.

Polnischer Jude. Dieser Kopf wurde direkt nach der Natur auf die Platte radiert und in zwei Etappen kräftig geätzt. Wenige Kaltnadelstriche dienen dazu, um die Übergänge weicher zu gestalten. An einigen Strichen beim Ansatz des Rockkragens neben dem Bart sieht man, wie sie durch Abdecken mit Lack vor dem Ätzen unterbrochen wurden.

Bildnis Gerhart Hauptmann. Das Blatt zeigt den Kopf des Dichters in Lebensgröße. Es wurde zuerst vollkommen in Vernis mou gearbeitet und geätzt. Dann wurde das ganze Bild mit der Nadel überradiert, wobei die Vernis-mou-Arbeit zur Herstellung der Übergänge und feineren Bewegungen im Lichte stehen gelassen wurde.

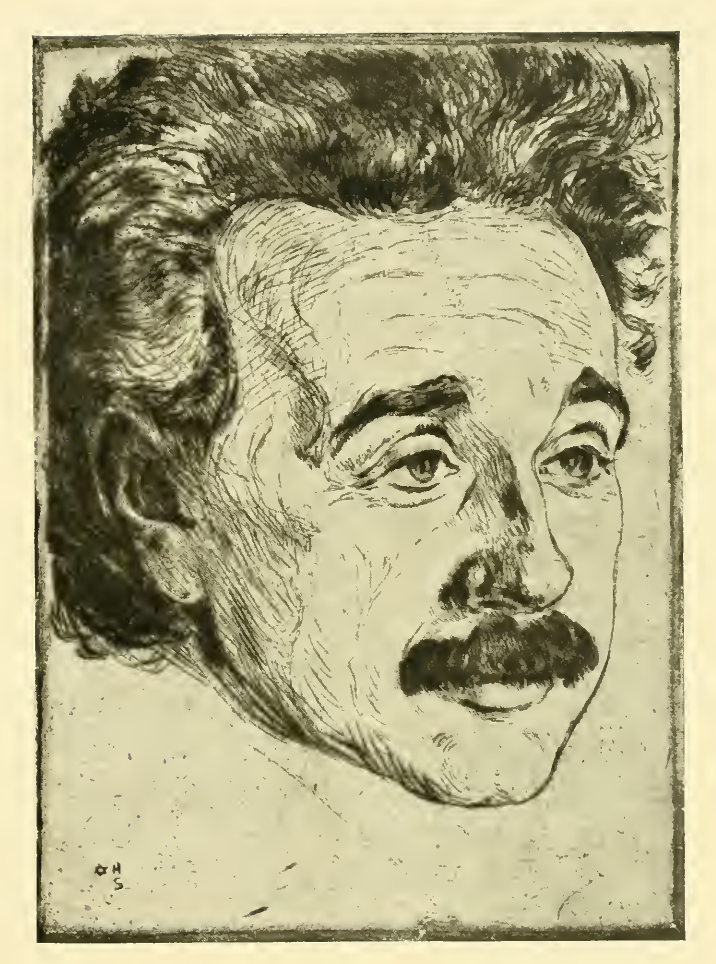
Kreuzfahrerruinen in Palästina. Das Blatt ist ein Vernis mou und wurde in zwei Etappen geätzt.

Aus Agnetendorf. Das Blatt ist vollkommen kalte Nadel. In den Schatten der beiden Häuschen blieb der Grat stehen.

Bildnis R. B. Das Porträt wurde direkt nach der Natur auf die Platte radiert und scharf geätzt. (Am besten wirkt es mit lockerem Lappenton gedruckt.)

Alter Jude aus Jaffa. Diese im Originalabzug beigegebene Radierung ist ausschließlich Vernis mou.

Bildnis Albert Einstein. Mit dem Diamanten vor der Natur auf die Platte radiert.



Hermann Struck Bildnis Albert Einstein

LUDWIG VON HOFMANN (zu S. 147)

geb. 1861 in Darmstadt, lebt in Weimar.

Eine im größten Stile mit dem Pinsel hergestellte Steinzeichnung, die all den entzückenden Reiz und die poetische Schönheit der bekannten Werke Ludwig von Hofmanns aufweist.

Das Schönste, was seine Hand auf dem Stein geschaffen hat, ist wohl der wundervolle Cyklus der „Tänze“.

MAX SLEVOGT (zu S. 127, 137 u. 226)

geb. 1868 in Landshut in Bayern, lebt in Berlin.

Außer einer Reihe wundervoller Radierungen in Nadelätzung, Vernis mou und Kaltnadel hat Slevogt eine außerordentlich große Zahl von Steinzeichnungen geschaffen. Es sind köstliche frische Impressionen, in wenigen Minuten mit der Kreide oder dem Pinsel hingeworfen. Mit solchen reizvollen Zeichnungen schmückte er den „Lederstrumpf“ und Goethes „Benvenuto Cellini“.

Er zeigt sich in diesen Lithographien, die den ganzen ursprünglichen Reiz von Zeichnungen haben, als unser bester Illustrator.

OSCAR KOKOSCHKA (zu S. 237)

geb. 1886 in Pöchlarn, lebt in Berlin.

Kokoschkas große Bildnislithographien sind von starkem seelischem Ausdruck und weisen eine interessante, wirkungsvolle und prickelnde Technik auf.

AUGUST GAUL (zu S. 84 u. 91)

geb. 1869 in Großauheim, Kreis Hanau, lebt in Berlin-Dahlem.

August Gauls wundervolle Bildhauerkunst ist aus edelstem Handwerk erwachsen. Die Tierwelt seiner Skulpturen liefert ihm die Motive zu seinen entzückenden Radierungen, die alles Zoologische, vom Elefanten bis zur Libelle umfassen. Seine reizvollen kleinen Blätter sind schlichte Kaltnadelarbeiten von höchster Prägnanz der Linie, die aber auch alles ausspricht, was für die Darstellung der Form notwendig ist. Technische Kniffe kennt er nicht. „Ich nehme eine Platte und kratze mit der Nadel drauf los.“



Oscar Kokoschka　　Herrenbildnis



WILHELM LEHMBRUCK (zu S. 227).

geb. 1881 in Duisburg, gest. 1919 in Berlin.

Lehmbrucks zahlreiche Radierungen sind wohl durchweg mit der kalten Nadel in die Platte gezeichnet. Sie zeigen im klaren Rhythmus ihrer Linienführung die sichere Formbeherrschung seiner Plastiken, indem sie, wie dies dem Bildhauer eigen ist, in äußerster Sparsamkeit auf malerische Lichtwirkungen verzichten.



Erich Wolfsfeld — Bettlerin

ROBERT F. K. SCHOLTZ (zu S. 247)

geb. 1877 in Dresden, lebt in Berlin-Grunewald.

Seinen zahlreichen Blättern gemeinsam ist das innige Vertrautsein mit der Natur und das Unmittelbare ihrer Sprache, Den graphischen Werken von Scholtz sieht man es an, daß sie mit ganz wenigen Ausnahmen vor der Natur entstanden sind. Aus diesem Umstande ergab sich von selbst eine ausgesprochen impressionistische Art des Zeichnens. Der Künstler hält sozusagen keine langen Reden. Wenn er ausgesprochen, was er sagen wollte, so legt er die Nadel bei Seite, und immer gelingt es ihm, mit wenig lebenerfüllten Linien den Eindruck dessen, was er gesehen, auf den Beschauer zu übertragen.

MAX PECHSTEIN (zu S. 241)

geb. 1881 in Zwickau, lebt in Berlin.

Pechstein sagt über das lebendige und ausdrucksvolle Bildnis folgendes:

„Die Radierung ist das Konterfei eines meiner Freunde und sofort mit der Kaltnadel auf der Platte begonnen und beendet, ohne Vorzeichnung. Eine Korrektur hat nachträglich nicht stattgefunden. Da ich jede Arbeit erst dann zu beginnen pflege, wenn ich das Bild fest im Kopfe habe, handelt es sich ja dann nur noch um Niederschrift desselben, sowie ich auch die Schriftzeichen nicht vorreiße und dann nachschreibe, um einen Gedanken zu Papier zu bringen. Um was es mir bei der Radierung zu tun war, kommt hoffentlich zum Ausdruck. Abgesehen von der großen Form wollte ich in ihr auch den lebendigen wechselnden Ausdruck der Organe des Kopfes einfangen und einfügen.“



Max Pechstein Männliches Bildnis



PAUL HERRMANN

geb. 1864 in München, lebt in Berlin und München.

Paul Herrmann, der lange in Amerika und Paris lebte, hat seine Lorbeeren durch symbolistische Radierungen errungen. Er ist einer unserer besten Meister auf dem Gebiete der Schabkunst.

Das hier wiedergegebene Blatt „Ancien régime" ist in Roulette gearbeitet. Der Künstler sagt über die Technik folgendes:

„Wer heute Schabkunst treibt, muß im voraus auf die technische Art der Meister des 18. Jahrhunderts verzichten, da damals die Legung des Schabgrunds von wohl geschulten, in Diensten des Künstlers stehenden Spezialarbeitern verrichtet wurde, welche durch große Erfahrung in der Lage waren, den Charakter des Grundes den Wünschen des Meisters gemäß zu variieren. Diese schwierige und zeitraubende Arbeit müßte, wenn er dazu überhaupt befähigt wäre, heute der Radierer selbst leisten. Da diese Möglichkeit wohl kaum vorkommen mag, so sind wir auf einfachere Legung des Schabgrundes angewiesen, eine den besonderen Wünschen und Intentionen wenig oder gar nicht Rechnung tragende, gleichartige, fast mechanische Handhabung des Wiegeeisens. So übt nun der Schabgrund einen gewissen lästigen Zwang aus, der mich zu dem Versuch veranlaßte, die Wirkungen der Schabkunst mit der Roulette zu erreichen. Wie jede andere Radierart vom Weiß ins Schwarz gehend (die Schabkunst geht vom Schwarz ins Weiß), gestattet sie eine einfachere und größere Behandlung des Lichtes, gibt reichere Übergänge, aber weniger tiefe, ja fast auf der Fläche haftende Schatten. Ein starker Nachteil gegenüber der Schabkunst, deren

geheimnisvolle, tiefe, abgründige Schatten neben dem Silber der Mitteltöne so ungemein warme, malerisch reiche Lösungen ermöglichen. Dagegen verfügt die Roulette über eine weit raschere Wechselmöglichkeit und zeigt dadurch ein reicheres, viel nervöseres und intensiveres Leben.“



Paul Herrmann — Ancien régime

JOSEPH BUDKO (zu S. 245)

geb. 1888 in Plonsk, lebt in Berlin.

Budko, der als Metalltreiber gelernt hat, ist ein vielseitiger Graphiker, und seine technisch vollendeten Radierungen, Holzschnitte und Lithographien zeigen die großen Vorzüge einer gesunden handwerklichen Vorbildung. Diese Schulung ermöglichte es ihm, seinen Visionen und Künstlerträumen aus dem Vorstellungskreise der Bibel und des ostjüdischen Lebens eine überzeugende Gestaltung zu leihen. Jeder Freund graphischer Darstellung wird mit Entzücken und Bewunderung diese ungewöhnlich feinen, aus echtem Empfinden entstandenen Blättchen betrachten, die sämtlich eine starke völkische Eigenart aufweisen.



Joseph Budko Wasserträger

MARCUS BEHMER (zu S. 89)

geb. 1879 in Weimar, lebt in Berlin-Charlottenburg.

Es ist unrecht, wie es nach bequemer Manier so oft geschieht, bei jedem Künstler auszurechnen, von wem er beeinflußt wurde, und dem armen Objekte der Betrachtung dann zum Vorwurf zu machen, daß es nicht als funkelnagelneuer, bahnbrechender Meister fertig vom Himmel gefallen sei. Jeder Künstler unterliegt zahllosen Einflüssen jetziger und vergangener Zeitläufte, und der springende Punkt muß deshalb sein, ob er diesen Einflüssen buchstäblich unterliegt, oder ob er sie so in sich verarbeitet, daß er sie besiegt und seine eigene Persönlichkeit triumphierend hervortritt.

Behmer hat sich im vollen Bewußtsein des Persönlichkeitsgehaltes seiner Begabung sehr stark, mitunter in herausfordernder Weise an andere Vorbilder angelehnt und trotzdem ganz Neues geschaffen. Er ist, wie Scheffler von ihm schrieb, „eine komplizierte und doch dann wie auf einen Ton nur gestimmte Natur; ein Talent, dem die Kunst ganz und gar Spiel ist, doch ein Spiel, das das Leben füllt und in dem aller Lebensernst enthalten ist. . . . . . Ein Eklektizist insofern, als er ohne das moderne England, ohne das Italien der Renaissance, ohne maurische und indische Stilvorbilder nicht denkbar wäre; in allem Eklektizismus dann aber auch wieder entschieden originell. Ein feiner Geschmackskünstler, bei dem alles gespitzt und gewetzt erscheint; aber artistisch geschmackvoll nicht nur im Technischen und Künstlerischen, sondern auch im Empfinden und Denken.“ — Unser Blatt ist eine der 40 Radierungen, mit denen Behmer die reizvolle morgenländische Geschichte „Zadig“ von Voltaire schmückte.



Anders Zorn — Anna, ein Mädchen aus Mora



ERICH WOLFSFELD (zu S. 239)

geb. 1884 in Krojanke (Westpreußen), lebt in Berlin.

Die Radierungen dieses Künstlers, der sich schon in jungen Jahren bewundernde Beachtung errang, zeichnen sich durch außerordentlich präzise Formgebung und innigstes Naturstudium aus. Es sind meistens scharf geätzte Blätter von malerischer Helldunkelwirkung. Wolfsfeld hat häufig zu sehr großen Plattenformaten gegriffen.

PIERRE AUGUSTE RENOIR (zu S. 138)

geb. 1841 in Limoges, gest. 1919 in Cagnes in der Provence.

In weich verfließenden Flächen hat der große französische Meister hier die Schönheit des jugendlichen weiblichen Körpers geschildert.

ERNST BARLACH (zu S. 249)

geb. 1870 in Wedel in Holstein, lebt in Güstrow i. M.

Barlach, der durch seine charakteristischen Holzbildwerke bekannt ist, hat als Begleitung seiner Dramen „Der tote Tag" und „Der arme Vetter" eine große Zahl von Steinzeichnungen geschaffen. Das hier abgebildete Blatt ist eine der 34 Lithographien zum „Armen Vetter" und zeigt die dem Bildhauer eigentümliche scharf geschnittene Behandlung der Flächen. Es ist interessant, an der Reihe dieser vorzüglichen Steinzeichnungen, wie an den Blättern von Lehmbruck und Gaul eine ganz besondere, sehr bestimmte und klare Art des Zeichnens zu beobachten.

EMIL POTTNER (zu S. 134)

geb. 1872 in Pfalzburg (Tirol), lebt in Berlin.

In meisterhaften farbigen Plastiken, in Holzschnitten, Lithographien und Radierungen zeigt Pottner seine leidenschaftliche Liebe zur geflügelten Tierwelt.

„Es gibt nichts Schöneres (für mich) als das Wasser. In ihm tritt die schöpferische Phantasie der Natur wohl am sinnfälligsten in die Erscheinung. Alles ist leidenschaftliches Leben. Aber nur, indem man hinter der Erscheinung das Naturgesetz entdeckt, kann man z. B. ein Entenbild gestalten. Das sind bewegte Tierkörper von Licht umflossen, die das Wasser zu einem Ornament formen — oder hat das Wasser den Tieren ihre Form gegeben? Man weiß es nicht. Was wir sehen, ist jedenfalls ein Ganzes. Wasser und Tiere gehören unlöslich zusammen und sind nur verschiedene Äußerungen des unermeßlich reichen Lebens."

WILLY JAECKEL (zu S. 185)

geb. 1888 in Breslau, lebt in Berlin.

Jaeckels Radierungen erweisen die außergewöhnliche zeichnerische und kompositionelle Kunst, die seinen Bildern, besonders den großen Wandgemälden, so ehrliche Bewunderung errang. Innigste Konzentration schuf diesen heiligen Sebastian, und der Ausdruck des unter den Martern zusammenbrechenden Körpers ist nicht minder stark als die schmerzvollen Linien des Antlitzes. Wer in so jungen Jahren solche Werke schuf, darf als eine der größten Hoffnungen deutscher Kunst bezeichnet werden.

MAX BECKMANN (zu S. 246)

geb. 1884 in Leipzig, lebt in Berlin.

In der alten Frau ist jeder Strich lebendiger seelischer Ausdruck, gesteigert durch starke Betonung alles Merkwürdigen. Ein Schüler der Impressionisten, geistig vertieft durch Edvard Munch, zeichnete diese Kaltnadellinien.

HANS PURRMANN (zu S. 211)

geb. 1880 in Speier am Rhein, lebt in Berlin-Grunewald.

„Die Radierung habe ich 1915 gemacht, es ist eine Gelegenheitsarbeit, wie fast alle meine Radierungen, d. h. ich malte



Max Beckmann Alte Frau

gerade diese Dame und habe die Platte dazu benutzt, eine schnelle Niederschrift von meinem Eindruck zu geben! Direkt vor der Natur, ohne jede Vorbereitung und Aufzeichnung, auf die eingeschwärzte Platte, eingeritzt und geätzt."

Purrmanns graphisches Werk, das lebensvolle Bildnisse und Landschaften umfaßt, enthält auch zwei Kaltnadelradierungen nach Henri Matisse.

LUDWIG MEIDNER (zu S. 253)

geb. 1884 in Bernstadt, lebt in Berlin.

„Das große Ziel, der dringendste Wunsch, die allerletzte Sehn-



Robert F. K. Scholtz — Landschaft

sucht meiner Generation ist nichts anderes als ein Ausschöpfen des Innern, ein Heraufholen all der Gesichte und Melodien, die unbewußt, tief innen, dunkel und ungekannt in der Menschenseele rauschen, im Blute, im Nervensaft der Erlösung harren. Nicht die Welt der äußeren Erscheinungen wahr und ungehemmt wiederzuspiegeln, sondern jene unerforschlichen Be-



Ernst Barlach

Lithographie zum „Armen Vetter“



zirke des Geistigen, das Verbundensein mit den Urgewalten der Erde, mit den Trieben und Ahnungen der Rasse und nicht zuletzt die Gewißheit unsres himmlischen Ursprunges erwache im Beben gemalter und gezeichneter Flächen, im Kontur einer jäh umrissenen Figur. Deshalb wird auch die Physik und Statik eines lebenden Körpers ganz außer acht gelassen, seine Naturnähe und Sicherheit im Raum. Deshalb verlangt unsre Arbeit nicht genußreiches, passives Ausströmen — sondern letzte Intensität, eine kämpferische, Nerven verzehrende Aktivität — den waghalsigen Weg voller Taumel, Rausch und Ungewißheit. Vielleicht führt dieser Weg häufig ins Irre und Fehlgehen, aber alleräußerste Hingabe in Wachsein und Lauterkeit leitet auch unsre Arbeit auf die Höhe echter Kunst.“

JAKOB STEINHARDT (zu S. 233)

geb. 1888 in Zerkow, lebt in Berlin.

Steinhardt sieht in seinen Kaltnadelarbeiten fast völlig davon ab, einen Natureindruck zu vermitteln. Er benutzt die Naturformen nur soweit sie notwendig sind, um seine Visionen — meist der Lektüre der Bibel entstammend — zu verkörpern, und die stark geführte Linie seiner Nadel steigert die Merkmale des Ausdrucks und die rhythmische Bewegung der Figuren.

LESSER URY (zu S. 201)

geb. 1862 in Birnbaum, lebt in Berlin.

Auch Ury ist unter die Graphiker gegangen, und seine Lithographien und Radierungen beweisen, daß die Musik seiner Farben getragen ist von einem sicheren Gerüst empfindungsvoller Zeichnung. Diese Blätter behandeln seine Lieblingsthemen, die stille Landschaft am See, die regenfeuchte Straße, über die

elegante Damen trippeln, und die verschiedenartigsten Szenen im weltstädtischen Café. Die Radierungen sind meistens Kaltnadelblätter wie unsere Dame, die nachdenklich ihre Limonade schlürft. Sie rufen in ihrer Einfachheit den Eindruck mühelosen Entstehens hervor, so daß man begreift, daß der alte Menzel, der immer zu gewissenhaft sauberer, peinlicher Durchführung mahnte, ihm einmal sagte: „Bei Ihnen ist ja alles nur Zufall!“

Ein gesegneter Zufall, der so köstliche Blätter schafft.

HONORE DAUMIER (zu S. 141)

geb. 1808 in Marseille, gest. 1879 in Valmondois.

Als bescheidener Illustrator von Zeitungen hat er während seines langen Lebens eine zahllose Reihe von Meisterwerken geschaffen.

Durchblättern wir eine Sammlung seiner Lithographien, so stehen wir kopfschüttelnd vor Bewunderung vor dieser Fülle des Segens. Jedes Blatt ist immer noch schöner als das vorhergehende, und immer wieder ist der Einfall und die Komposition neu und originell, fast stets aber ist die Zeichnung über alles Lob erhaben.

Ich glaube, es genügt, einen Blick auf ein solches Blatt zu werfen, und man verzichtet auf weitere Erklärungen.

HENRY DE TOULOUSE-LAUTREC (zu S. 145)

geb. 1864 in Albigeois, gest. 1904 in Paris.

Auf diesen genialen Meister des Häßlichen ist Ähnliches zu sagen wie auf Daumier. Es genügt, das geistvolle Blatt zu betrachten. Ebenso wie das vorige, ist es einfach mit lithographischer Kreide auf den Stein gezeichnet.



Ludwig Meidner — Bildnis des Dichters Ernst Wilhelm Lotz



EUGENE CARRIERE (zu S. 148)

geb. 1849 in Gournay, gest. 1906 in Paris.

Diese mit so einfachen Mitteln hergestellte Lithographie zeigt die weiche und feine, etwas sentimentale Stimmung, die uns von seinen Gemälden her lieb und vertraut ist.

PAUL SIGNAC (zu S. 144)

geb. 1863 in Paris, lebt daselbst.

Das Blatt, im Originalabzug eine farbige Lithographie, zeigt die überaus persönliche, wuchtige Handschrift, die die Werke dieses interessanten Neoimpressionisten aufweisen.

Auch in der Zeichenkunst ist er konsequent neoimpressionistisch und erzielt mit sparsamen Mitteln eine außerordentlich starke dekorative Wirkung.

EMIL ORLIK (zu S. 143)

geb. 1870 in Prag, lebt in Berlin.

Orlik, der auch viele schöne Radierungen und Lithographien geschaffen hat, meistert mit besonderer Geschicklichkeit die Holzplatte.

Durch längeren Aufenthalt in Japan hat er auch die Technik des Farbenholzschnittes zu hoher Vollendung entwickelt.

Das vorliegende Blatt ist ein reizender Holzschnitt in Schwarz-Weiß, und es ist erstaunlich, welche starke und dabei geschmackvolle Wirkung mit diesen einfachen Flächen erreicht ist.



D. Y. Cameron — Berwick upon Tweed

Die harmlosen Bemerkungen, die ich zu den Abbildungen geschrieben habe, sind mir nicht ganz leicht geworden. Denn da ich meistens nur das vorgeführt habe, was ich für besonders gut und instruktiv halte, so ließ es sich nicht vermeiden, die lobenden Ausdrücke zu wiederholen und vielfach Superlative auzuwenden.

Ich hoffe, daß der Leser dadurch nicht ermüdet wurde, sondern daß es ihn anregte, sich mit dem ganzen Gebiete der graphischen Kunst etwas eingehender als bisher zu befassen.

Das wird zunächst den Besuch der Kupferstichkabinette erfordern.

Sodann bieten sich verschiedene Gelegenheiten, für wenig Geld in den Besitz graphischer Blätter zu gelangen.

Es bestehen nämlich in Karlsruhe, München, Weimar und Berlin Vereine für Originalradierungen, die ihren Mitgliedern für einen geringen Beitrag jährlich eine Mappe mit etwa 6 oder 8 Radierungen übersenden.

Sodann gibt es Zeitschriften, wie die vorzügliche „Zeitschrift für bildende Kunst" in Leipzig und die „Graphischen Künste" in Wien, die graphische Originalblätter beigeben.

Endlich sei nochmals auf die Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien verwiesen, die für einen relativ sehr niedrigen Jahresbeitrag vier Hefte der eben erwähnten „Graphischen Künste", eine Mappe mit graphischen Originalblättern und noch eine Radierung ganz großen Formates darbietet.



Edouard Manet Porträtskizze

SCHLUSSWORT.

Bis hierher ist mir der Leser mit Aufmerksamkeit gefolgt, denn schließlich, wenn es ihn nicht interessiert hätte, hätte er sich dieses Buch nicht gekauft und nicht einmal geliehen, und ich möchte nun gerne in der üblichen Weise Abschied nehmen und dankend beiseite treten. Da es mir aber gar nicht gelingen will, hierfür die richtigen, rührseligen Worte zu finden, so sei mir erlaubt, unseren lieben, alten Abraham Bosse zu zitieren und mit seinen Worten auch mein Traktätlein zu schließen:

„Andrea Verrochio solte eine Bild-Seulen für die Herren von Venedig aus Marmor hauen; als er sie nun fast verfertiget / und ihm das Haupt nicht gefiele / hat er es abgeschlagen: Weil aber hochbesagte Herren mit Verlangen auf diese Arbeit warteten / ließen sie ihm sagen / daß sie auch ihm das Haupt für die Füße könnten legen lassen. Wol / antwortete er: Wann ihr mir auch einen besseren Kopff / als der meine ist / wieder aufsetzen könnet / wie ich diesem Bilde thun will / so bin ich schon zu frieden. Also / saget auch der Autor: Wann die Leser / welchen er etwan mißfallen möchte / einen anderen und bessern Discurs hiervon machen können / so ist es ihm wol zu frieden . . . . .

Amen.“

LITERATUR-VERZEICHNIS

Um dem Leser die Möglichkeit zu geben, sich möglichst leicht über die in dem Buche durch Abbildungen vertretenen und kurz erwähnten Künstler näher zu unterrichten, sind hier die hauptsächlichsten Schriften unter besonderer Berücksichtigung der sogenannten Oeuvre-Kataloge aufgeführt.

Barlach, Ernst. — Karl Scheffler in Kunst und Künstler, 1909, S. 265.

Bartolozzi, Francesco. — A. W. Tuer, Bartolozzi and his works, a biogr. and descript. account of his life and career, London 1882, hat das ganze Werk in 2200 Nummern zusammengestellt.

Bauer, Marius. — Hermann Struck in den Graphischen Künsten, 1913, S. 1.

Baum, Paul. — Karl Scheffler in Kunst und Künstler, 1908, S. 327.

Beckmann, Max. — Hans Kaiser, Max Beckmann, Berlin 1913.

Beham, Hans Sebald. — Zur allgemeinen Orientierung über die älteren Künstler ist zu empfehlen: Paul Kristeller, Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten, Berlin. — Einen genauen Katalog, der, wenngleich durch neuere Werke z. T. überholt, immer noch bei der Bezeichnung der Blätter alter Meister zugrunde gelegt wird, hat Adam Bartsch in seinem Peintre-graveur, Wien 1808, zusammengestellt; er enthält u. a. auch die Kataloge von Beham, Dürer, Hirschvogel, Mantegna, Rembrandt und Schongauer. — Über Beham schrieben in den letzten Jahren: Gustav Pauli, Hans Sebald Beham, ein kritisches Verzeichnis seiner Kupferstiche und Holzschnitte, Straßburg 1901 (hier die vollständige Beham-Literatur), und Emil Waldmann, Die Nürnberger Kleinmeister, Leipzig 1911, in Band V der Meister der Graphik.

Behmer, Marcus. — Hermann Struck in der Zeitschrift für bildende Kunst, 1912, S. 56.

Besnard, Paul Albert. — Béraldi, Les Graveurs du XIX. siècle, Vol. II, — Gabriel Mourey, Albert Besnard, Paris 1906.

Böhle, Fritz. — Rud. Schrey, Das graphische Werk Fritz Boehles. 1892 bis 1912. Frankfurt a. M. 1914.

Bone, Muirhead. — Campbell Dodgson in den Graphischen Künsten, 1906, S. 53, und Mitteilungen, S. 55. — Derselbe, Katalog der Radierungen und Kaltnadelarbeiten M. Bones, London 1909 (mit Beschreibung sämtl. Blätter Bones von 1898—1907).

Brangwyn, Frank. — Frank Newbolt, The etched work of F. Brangwyn, London 1908. — Campbell Dodgson in den Graphischen Künsten, 1905, S. 29. — Walter Shaw-Sparrow, Frank Brangwyn and his work, London 1910 (mit ausführlicher Bibliographie).

Cameron, David Joung. — Fred. Wedmore, Camerons Etchings, a Study and a Catalogue. London 1903 (beschreibt 152 Platten mit genauen Druckzuständen). — Campbell Dodgson in den Graphischen Künsten, 1904, S. 81.

Carrière, Eugène. — Gust. Geffroy, L'Oeuvre de E. Carrière. Paris 1901. — Ch. Morice, Eug. Carrière. Paris 1906. — Elie Faure, Eug. Carrière, peintre et lithogr., Paris 1908.

Chodowiecki, Daniel, D. Engelmann, Chodowieckis sämtl. Kupferstiche, Leipzig 1857 (wonach die Blätter stets zitiert werden).

Corinth, Lovis. — Karl Schwarz, Das graphische Werk von Lovis Corinth, Berlin 1917 (enthält sämtl. Radierungen und Lithographien mit genauen Druckzuständen bis 1916). 2. Auflage 1920 (enthält alle graphischen Arbeiten bis 1920).

Corot, Jean, Bapt. Cam. — Das grundlegende Hauptwerk ist A. Robaut L'oeuvre de Corot, Paris 1904—06, in 4 Bdn. (von denen Bd. I die Biographie Corots von Moreau-Nélaton, Bd. II—IV ein genaues beschreibendes Verzeichnis der Gemälde, Zeichnungen und Graphiken mit Abbildungen enthalten). — Meier-Graefe, Corot und Courbet, München 1905. — Delteil, Peintre-Graveur illustr. 1910. Bd. V.

Daumier, Honoré. — Hazard et Delteil, Catalogue raisonné de l'oeuvre lithographié de Honoré Daumier, 1904. — A. Rümann, Daumier

als Illustrator, München 1919. — Ed. Fuchs, Das Gesamtwerk Daumiers, München. Verlag Alb. Langen.

Demarteau, Gilles. — A. Wittert, Gilles Demarteau, graveur du roi, La vie et l'oeuvre, Bruxelles 1883. — L. de Leymarie, L'oeuvre de Gilles Demarteau, Catalogue et notes biogr., Paris 1896.

Dürer, Albrecht. — Ein erschöpfendes Werk über Dürers Kupferstiche und Holzschnitte, in dem alle Plattenzustände angeführt sind, gibt es merkwürdigerweise seit Bartsch (1866) nicht. Eine annähernd vollständige Literaturübersicht — jedoch längst übreholt — bietet Hans W. Singer, Versuch einer Dürer-Bibliographie, Straßburg 1903. — Hervorgehoben sei A. Wölfflin, Die Kunst Albrecht Dürers, München 1908, und Albr. Dürer, Kupferstiche in getreuen Nachbildungen, herausgegeben von Jaro Springer, München 1914.

Earlom, Richard. — J. E. Wessely, Kritisches Verzeichnis von Werken hervorrag. Kupferstecher. II.: R. Earlom, Hamburg 1886.

East, Alfred. — A. M. Hind in den Graphischen Künsten, 1913, S. 12.

Fortuny, Mariano. — Ch. Davillier, Fortuny, sa vie, son oeuvre, sa corresp., Paris 1875. — Ch. Yriarte, M. Fortuny, Paris 1886.

Gaul, August. — Curt Glaser, August Gaul als Radierer in Zeitschr. f. bild. Kunst 1915, S. 168.

Geiger, Willi. — E. W. Bredt, Willi Geiger in Zeitschr. f. bild. Kunst 1913, S. 72.

Gleichen-Rußwurm, Heinr. Ludw. Freiherr von. — Max Lehrs in den Graphischen Künsten, 1903, S. 32.

Goya, Francisco y Lucientes. — P. Lefort, Goya, Paris 1877. — Julius Hofmann, Francisco de Goya, Wien 1907. — Campbell Dodgson in den Graphischen Künsten, 1907, S. 59.

Haden, Seymour. — W. R. Drake, Catalogue, London 1880. Suppl. v. H. N. Harrington, London 1903 und Liverpool 1910.

Halm, Peter. — Fran Rieffel in Zeitschrift f. bildende Kunst 1915, S. 78.

Helleu, Paul. — Catalogue, Paris 1897. — Clément-Janin in den Graphischen Künsten, 1903, S. 49.

Herkomer, Hubert von. — Etching and mezzotint engraving, London 1892.

Herrmann, Paul. — H. W. Singer, Berlin 1914.

Hirschvogel, Augustin. — Karl Schwarz, Augustin Hirschvogel, Ein deutscher Meister der Renaissance, Berlin 1917 (mit genauem Katalog aller vorhandenen Drucke).

Hoelloff, Curt. — E. v. Sydow in Zeitschr. f. bild. Kunst, 1919, S. 117.

Hofmann, Ludwig von. — Ruth St. Denis in Kunst und Künstler, 1907, S. 154. — Botho Graef in Zeitschr. f. bild. Kunst, 1917, S. 133. — Edw. Redslob, L. v. Hofmanns Lithographien und Holzschnitte in Kunst für Alle, 1917, S. 353.

Israels, Jozef. — H. J. Hubert, De Etsen von Jozef Israels, Amsterdam 1909. — Max Liebermann, Josef Israels, Eine kritische Studie, Berlin 1901.

Jaeckel, Willy. — Das graphische Werk von Willy Jaeckel. (In Vorbereitung.) — Wilhelm Michel, Junge Kunst, Bd. IX, Leipzig 1920.

Kalckreuth, Leopold Graf v. — H. E. Wallsee in Kunst für Alle, 1917, S. 321.

Klinger, Max. — Hans Wolfgang Singer, Max Klingers Radierungen, Stiche und Steindrucke, Berlin 1909 (enthält ein genaues Verzeichnis aller Plattenzustände bis 1908).

Kollwitz, Käthe. — J. Sievers, Die Radierungen und Steindrucke von Käthe Kollwitz, Dresden 1913.

Kokoschka, Oskar. — Paul Westheim, Oskar Kokoschka, Potsdam 1919. — Hans Tietze in Zeitschr. f. bild. Kunst 1918, S. 83.

Koepping, Karl. — Graphische Künste, 1894, S. 34.

Larsson, Carl. — John Kruse in den Graphischen Künsten, 1905, S. 53, und Mitteil., S. 54.

Legros, Alphonse. — A. P. Malassis et A. W. Thibaudeau, Catalogue, Paris 1877. — G. Soulier, Legros, Paris 1904. — Clément-Janin in den Graphischen Künsten, 1905, S. 81. — D. v. Schleinitz in Zeitschr. f. bild. Kunst, 1910, S. 239.

Lehmbruck, Wilhelm. — Paul Westheim, Wilhelm Lehmbruck, Potsdam 1920. — Karl Schwarz in Deutsche Kunst und Dekoration, 1919, Heft 12.

Leibl, Wilhelm. — Emil Waldmann, Wilh. Leibl, Berlin 1914. — Julius Mayr, Wilhelm Leibl, Berlin 1906.

Leistikow, Walter. — Lovis Corinth, Das Leben Walter Leistikows, Berlin 1910.

Liebermann, Max. — G. Schiefler, Das graphische Werk von Max Liebermann, Berlin 1914, 2. Aufl. (enthält alle Arbeiten bis 1913). — Erich Hancke, Max Liebermann, sein Leben und seine Werke, Berlin 1914.

Manet, Edouard. — E. Moreau-Nelaton, Manet, Graveur et Lithographe, Paris 1906. — Curt Glaser, Manet als Graphiker in Kunst und Künstler, 1913, S. 570. — Julius Meier-Graefe, Eduard Manet, München.

Mantegna, Andrea. — Paul Kristeller, Andrea Mantegna, Berlin 1902.

Meid, Hans. — Katalog der Radierungen bei E. A. Seemann, Leipzig. Ewald Bender, Radierungen von Hans Meid in Zeitschr. f. bild. Kunst 1912, S. 105. — Hermann Voss, Hans Meid in Zeitschr. f. bild. Kunst 1914, S. 159.

Meidner, Ludwig. — Lothar Brieger, Ludwig Meidner in Cicerone 1919, S. 69. — Derselbe, Junge Kunst, Bd. VI, Leipzig 1919.

Menzel, Adolph von. — R. Dorgerloh, Leipzig 1896.

Méryon, Charles. — F. Wedmore, London 1892 (2. Aufl.). — L. Delteil, Peintre-Graveur illustr. II, Paris 1907.

Millet, Jean, François. — A. Sensier, Paris 1881 (enthält einen genauen Katalog v. A. Lebrun). — L. Delteil, Peintre-Graveur illustr., I, 1906.

Munch, Edvard. — G. Schiefler, Das graphische Werk von Edvard Munch, Berlin 1907. — Curt Glaser, Edvard Munch, Berlin 1916.— Max J. Friedländer in Kunst für Alle, 1916, S. 337.

Oppler, Ernst. — Karl Schaefer, Das graphische Werk von Ernst Oppler, Lübeck (Neue Auflage 1919.)

Orlik, Emil. — Schölermann in den Graphischen Künsten, XXII, S. 65, und Leisching ebenda, XXV, S. 21. — Max Osborn in Zeitschr. f. bild. Kunst 1910, S. 201.

Pechstein, Max. — Walther Heymann, Max Pechstein, München 1916. — Paul Fechter, Das graphische Werk von Max Pechstein, Berlin 1920. (in Vorbereitung). — Georg Biermann in Cicerone 1919, S. 263. — Derselbe, Junge Kunst, Bd. I. Leipzig 1919.

Pissarro, Camille. — Duret, Die Impressionisten, Berlin 1909.

Pottner, Emil. — J. B. de la Faille, Emil Pottners Radierungen, Berlin 1913.

Raffaëlli, Jean, Francisque. — Clément-Janin in den Graphischen Künsten, 1906, S. 77.

Rembrandt. — Aus der Rembrandt-Literatur seien nur folgende Oeuvre-Kataloge genannt: D. Rovinski, L'oeuvre gravé de Rembrandt, Réproduction des planches originales dans tous leurs états successifs. 1000 phototypies sans retouches, Petersburg 1890. — W. v. Seidlitz, Kritisches Verzeichnis der Radierungen Rembrandts, Leipzig 1895.

Renoir, Pierre Auguste. — Duret, Die Impressionisten, Berlin 1909. — Meier-Graefe in Kunst und Künstler, XV, S. 37 u. 69. — Julius Meier-Graefe, August Renoir, München.

Rodin, Auguste. — Roger Marx in Gazette des Beaux-Arts, XXVII, S. 204. — Derselbe, Paris 1902.

Rops, Félicien. — Ottokar Mascha, Félicien Rops und sein Werk, München 1910 (genauer Katalog sämtlicher Werke).

Schinnerer, Adolf. — Ludwig Gorem, Adolf Schinnerer, Sein graphisches Werk. München 1914. — Heinrich Höhn, Ad. Schinnerer als Radierer in den graphischen Künsten, 1916, S. 25.

Schmutzer, Ferdinand. — Gustav Glück in den Graphischen Künsten, 1915, S. 65.

Scholtz, Robert F. K. — Karl Schwarz, 50. Ausstellung des Graphischen Kabinetts, Berlin, Februar 1916. — P. S., Ausstellungskatalog der Galerie Arnold in Dresden.

Schongauer, Martin. — Max Lehrs, Martin Schongauers Kupferstiche. Nachbildungen sämtlicher Kupferstiche des Meisters in Originalgröße in unretuschierter Kupfertiefätzung. V. außerordentliche Veröffentlichung der Graphischen Gesellschaft zu Berlin.

Slevogt, Max. — Karl Voll, Max Slevogt. München.

Stauffer-Bern, Karl. — Max Lehrs, Stauffer-Bern, Dresden 1907, (Genauer Katalog mit sämtlichen Plattenzuständen.)

Struck, Hermann. — Arnold Fortlage und Karl Schwarz, Das graphische Werk von Hermann Struck, Berlin 1911 (enthält einen genauen Katalog bis 1911). (Vergriffen.)

Stuck, Franz von. — Artur Weese in den Graphischen Künsten, 1903, S. 1.

Thoma, Hans. — Jos. Beringer, Hans Thomas Griffelkunst, Frankfurt a. M., 1914. (Gesamtkatalog.)

Toulouse-Lautrec, Henry de. — Herm. Eßwein, Moderne Illustratoren III, München.

Unger, William. — Graphische Künste, 1917, S. 69. — Katalog der Sammlung Unger, Wien 1908 (enthält einen Katalog des Gesamtwerkes).

Whistler, James Mc. Neill. — F. Wedmore, Catalogue, London 1886. 2. Aufl. 1899 (für die Radierungen). — Kennedy, New York 1902, — T. R. Way, London 1905 (für die Lithographien).

Wolfsfeld, Erich. — Manfred Opperlin, Der Radierer Erich Wolfsfeld, Zeitschr. f. bild. Kunst 1914, S. 133.

Zorn, Anders. — F. v. Schubert-Soldern, Dresden 1905. — Derselbe in den Graphischen Künsten. 1905, S. 1.



Hermann Struck Aus Agnetendorf

SACH- UND WORT-REGISTER.

Algraphie 139
Aluminiumplatte 139
Ammoniak 68
Andruck 77
Aquatinta 33, 105, 128
Aquatintakasten 105
Asphalt 19, 51, 64
Asphaltlack 20. 64. 74. 86. 108. 119
Ätzdruck, siehe Probedruck.
Ätzgrund 19. 51
Ätz-Kalilösung 51
Ätzzeichen, siehe Remarque.
Aufätzverfahren 84
Aufstechen 90
Aussprengverfahren 128
Avant la lettre 28
Blendschirm 74
Burgunder Pech 51. 67
Büttenpapier 28. 80
Chinapapier 80
Cliché verre 99
Crayonmanier 34
Diamant 95
Drahtbürste 96
Dry pointe, siehe Kalte Nadel.
Durchdrückverfahren, siehe Vernis mou.
Eisenchlorid 20, 70, 119
Etats 25
Facette 10
Feilkloben 51. 106
Galvanographie 130
Gelatinefolie 55
Glaspapier 55
Grabstichel, siehe Stichel.
Granierstahl, siehe Wiegeeisen.
Grat 12
Grundieren 19, 86
Guttaperchaplatte 96
Handton 78
Harz 19
Herkotypie 130
Hohleisen 143
Holznadel 120
Holzschnitt 143
Holzschnitt, japanischer . 147
Japanpapier 28, 80
Jungfernwachs 67
Kalte Nadel . 14. 25. 28. 95. 119
Kolophonium 33. 106
Kreidemanier, siehe Crayonmanier.
Kupferdruckpapier 80
Kupferplatte . . 10, 49, 130, 131
Kupferschnitt 99
Kupferstich 9
Lappenton 78
Lederwalze . . . 19. 52. 53. 144
Leimwalze 85
Lettre, siehe Avant la lettre.
Lithographie 137
Mastix 51
Mattoir 34
Mezzotinto, siehe Schabkunst.

Mississippi-Ölstein 61
Monotypie 130
Moulette 103
Nadelbüschel 96. 123
Oxydflecken 51
Pergament 28
Plattenhalter, siehe Feilkloben.
Plattenzustände, siehe Etats.
Pointe seche, siehe Kalte Nadel.
Polierstahl . 13. 25. 83. 108. 124
Probedruck 21. 77. 89
Punktiermanier 99
Punze 34. 99
Radiernadel 20. 61
Radiernadelhalter 61
Radierpult 74
Remarque 28
Remarquedruck 28
Reservage, siehe Aussprengverfahren.
Riffelfeile 127
Ringätzung 70
Roulette 34. 100
Salpetersäure 20. 64. 67
Salzsäure 20. 70
Schabeisen 34
Schaber . . . 12. 13. 25. 83. 103
Schabkunst 34. 103
Schlemmkreide 51
Schmirgelstift 96
Schneidenadel, siehe Kalte Nadel.
Schwarzkunst, siehe Schabkunst.
Schwefel 127
Seide 28
Silberplatte 130
Stahlstich 15
Steeplework 15
Stichel 10. 110
Terpentin . 21. 50. 51. 64. 67. 77
Trockenstift 28
Umdruckpapier 139
Vernis au Rouleau pour remordre 84
Vernis mou 36. 113
Verstählen 27. 90
Vor der Schrift, Drucke, siehe Avant la lettre.
Wachs 19. 51
Wachsfackel 19. 53
Wachsrand 64
Wachstuchplatte 99
Wiegeisen 34. 103
Zinkplatte 50. 139

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN.

(Die fettgedruckten Zahlen bezeichnen die Seite, auf welcher sich die Abbildung befindet; die übrigen Zahlen verweisen auf die Stellen, wo das Bild besprochen ist.)

Barlach, Ernst — Lithographie zum „Armen Vetter“. 249. **253**.
Bartolozzi, Francesco — Lady Henegham (nach Holbein). **26**. 159.
Bauer, Marius — Orientalische Landschaft. 211. **213**.
Baum, Paul — Holländische Landschaft. **85**. 188.
Aus Sluis (Originalradierung). Zu **135**.
Beckmann, Max — Alte Frau. 250. **251**.
Beham, Hans Sebald — 3. 10. 157.
Behmer, Marcus — Aus „Zadig“. **89**. 246.
Besnard, Paul Albert — Nach der Gesellschaft. 225. **279**.
Böhle, Fritz — Grabende Bauern. **81**. 183.
Bone, Muirhead — Ayr Prison. 217. **219**.
Brangwyn, Frank — La Ziza bei Palermo. 216. **217**.
Budko, Joseph — Wasserträger. **245**. 245.
Cameron, David Young — Berwick upon Tweed. 216. **260**.
Carrière, Eugène — Lithographie, weiblicher Kopf. **148**. 259.
Chodowiecki, Daniel — Wallfahrt nach Französisch-Buchholz. **27**. 160.
Corinth, Lovis — Studienblatt. **100**. 227.
Bogenschütze. **155**. 228.
Weibliche Akte. **231**. 227.
Corot, Jean Baptiste Camille — Landschaft. 221. **223**.
Daumier, Honoré — Lithographie. **141**. 256.
Demarteau, Gilles — (nach Boucher). **25**. 160.
Dürer, Albrecht — St. Georg zu Pferde. **9**. 153.
Die drei Landsknechte. **12**. 154.
Earlom, Richard — (nach van Dyck). **23**. 159.
East, Alfred — Landschaft. **80**. 217.
Fortuny, Mariano — Sitzender Araber. 108. **152**.
Gaul, August — Junge Bären. **84**. 236.
Bären. **91**. 236.

Geiger, Willi	Stierkampf. 197. 198.
Gleichen-Russwurm, Heinrich Ludwig Freiherr von	Landschaft. 43. 187.
Goethe, Wolfgang von	Landschaft mit Wasserfall (nach Thiele). 41. 160.
Goya, Francisco y Lucientes	Sitzendes Mädchen. 29. 207.
	Radierung. 29. 208.
Haden, Seymour	Marine. 120. 216.
Halm, Peter	Kammerherr (nach van Eyck). 131. 166.
Helleu, Paul	Damenbildnis. 104. 226.
Herkomer, Hubert von	Lord Roberts. 129. 218.
Herrmann, Paul	243. 244.
Hirschvogel, Augustin	Landschaft. 14. 154.
	Landschaft (Gegendruck). 15. 154.
Hofmann, Ludwig von	Tanzende Frauen (Lithographie). 147. 235.
Israels, Jozef	Kinder am Strande. 62. 210.
	Blinder Mann. 87. 210.
Jaeckel, Willy	St. Sebastian. 185. 250.
Kalckreuth, Leopold Graf v.	Wolken. 115. 184.
Klinger, Max	Schläfer und fächelnder Genius. 109. 179
	Brotarbeit. 45. 179.
Kollwitz, Käthe	Arbeiterfamilie. 193. 194.
	Alte Bäuerin. 117. 194.
Kokoschka	Herrenbildnis. 236. 237.
Koepping, Karl	Ausschnitt aus dem Gemälde Der Prediger Anslo tröstet eine Witwe (nach Rembrandt). Mit Erlaubnis der G. Grote-schen Verlagsbuchhandlung, Berlin. 35. 191.
Larsson, Carl	Bildnis Oscar Levertin. 207. 209.
Legros, Alphonse	Vagabund. 121. 218.
Lehmbruck, Wilhelm	Mutter und Kind. 227. 239.
Leibl, Wilhelm	Kopf einer Bäuerin. Mit Erlaubnis von Fritz Gurlitt, Berlin. 68. 162.
	Alte Bäuerin mit Stock. Mit Erlaubnis von Fritz Gurlitt, Berlin. 69. 162.
Leistikow, Walter	Dänische Landschaft. 188 189.

Liebermann, Max	Amsterdamer Judengasse (Originalradierung). 176.
	Badende Knaben. 63. 169.
	Badende Jungen. 170. 171.
	Simson und Delila. 174. 175.
	Polospieler. 173. 175.
	Skizze (Zeichnung). 1. 169.
Manet, Edouard	Porträtskizze. 222. 261.
	Olympia. 65. 222.
Mantegna, Andrea	Triumphzug. 5. 157.
Meid, Hans	Der Maler in der Landschaft (Originalradierung). Zu 111.
	Pferdeschwemme. 75. 231.
	Der barmherzige Samariter. 221. 231.
Meidner, Ludwig	Bildnis des Dichters W. E. Lotz. 252. 257.
Menzel, Adolph von	Studienblatt. Aus dem Verlage von R. Wagner, Berlin. 37. 161.
Méryon, Charles	Der Teufel von Notre Dame. 222. 229.
Millet, Jean François	Bäuerin. 97. 218.
Munch, Edvard	Landschaft (Originalradierung). Zu 39. 204.
	Die beiden Mädchen und das Gerippe. 199. 204.
	Mädchen im Hemd am Fenster. 204. 205.
Oppler, Ernst	Lesendes Mädchen. 203. 203.
Orlik, Emil	Sitzende Dame (Holzschnitt). 143. 259.
Pechstein, Max	Männliches Bildnis. 240. 241.
Pissarro, Camille	Flußlandschaft. 107. 222.
Pottner, Emil	Enten. 134. 249.
Purrmann, Hans	Damenbildnis. 211. 251.
Raffaëlli, Francisque, Jean	Eglise de la Trinité à Paris. 132. 225.
Rembrandt, Harmensz van Rhyn.	Die Pfannkuchenbäckerin. 16. 158.
	Die badenden Männer. 21. 159.
	Die Synagoge. 19. 159.
Renoir, Pierre Auguste	Lithographie. 138. 249.
Rodin, Auguste	Allegorie. 95. 225.
Rops, Félicien	Dimanche. 113. 226.
Schinnerer, Adolf	Badende Männer. 105. 101.

Schmutzer, Ferdinand	Herrenbildnis. 123. 202.
Scholtz, Robert F. K.	Landschaft. 240. 252.
Schongauer, Martin	Apostel. 10. 153.
Signac, Paul	Landschaft (farbige Lithographie). 144. 259.
Slevogt, Max	Der Bildermann. (Originallithographie.) Zu 223.
	Hexentanz. 127. 236.
	Lithographie aus Lederstrumpf. 137. 236.
	Liebeserklärung. 226. 236.
Stauffer-Bern, Carl	Bildnis seiner Mutter. (Mit Erlaubnis von Amsler u. Ruthardt, Berlin.) 151. 161.
Steinhardt, Jakob	Polnischer Jude. 233. 255.
Struck, Hermann	Alter Jude aus Jaffa (Originalradierung). Zu 57. 234.
	Polnischer Jude. 195. 234.
	Bildnis Gerhart Hauptmann. 59. 234.
	Bildnis R. B. 79. 234.
	Aus Agnetendorf. 270. 234.
	Grunewaldsee. 125. 233.
	Kreuzfahrerruinen in Palästina. 49. 234.
	Bildnis Albert Einstein. 234. 235.
Stuck, Franz von	Kämpfende Faune. 73. 187.
Thoma, Hans	Kaltnadelblatt. 180. 181.
Toulouse-Lautrec, Henry de	Lithographie. 145. 256.
Unger, William	Titus (nach Rembrandt). Aus dem Verlage der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, Wien. 33. 201.
Ury, Lesser	Im Kaffee. 255. 201.
Whistler, James Mc. Neill	Aus Venedig. 71. 212.
	Lesendes Mädchen. 215. 215.
Winckel, Richard	Geäst am See. 191. 232.
Wolff, Heinrich	Herrenporträt. 101. 197.
Wolfsfeld, Erich	Bettlerin. 239. 249.
Zorn, Anders	König Oskar II. 163. 165.
	Weiblicher Akt. 165. 167.
	Anna, ein Mädchen aus Mora. 166. 247.

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort

Theoretisches über den Unterschied zwischen Malerei und Radierung . . . 3

Einiges vom Kupferstich . . . 7

Der Schaber . . . 13
Der Polierstahl . . . 13

Von den anderen graphischen Verfahren . . . 17

Aquatinta . . . 33
Schabkunst . . . 34
Crayonmanier . . . 34
Vernis mou . . . 36

Intermezzo: Goethe als Radierer . . . 39

Vom Material und seiner Behandlung . . . 47

Vom Kupfer und Zink . . . 49
Vom Putzen, Grundieren und Pausen . . . 50

Vom Radieren . . . 57

Vom Ätzen . . . 63
Vom Verbessern der Platte . . . 83
Vom Aufätzen . . . 84

Von der kalten Nadel und verwandten Verfahren . . . 93

Von der kalten Nadel . . . 95
Cliché verre . . . 99
Kupferschnitt . . . 99
Punktiermanier . . . 99
Roulette . . . 100
Von der Schabkunst . . . 103
Von der Aquatinta . . . 105

Vom Vernis mou 111
Von verschiedenen Tönen 124
Vom Aussprengverfahren 128
Von der Herkotypie 130
Von der Monotypie 130
Von der farbigen Radierung 132

Lithographie und Holzschnitt 135
Von der Lithographie 137
Einiges vom Holzschnitt 143

Zwanglose und unverbindliche Bemerkungen zu den Abbildungen 14

Schlusswort 262

Register
Literatur-Verzeichnis 263
Sach- und Wort-Register 271
Verzeichnis der Abbildungen 273
Inhaltsverzeichnis 277



P. A. Besnard Nach der Gesellschaft







